En Abeille, Constanza, *Cultura en los márgenes Graffiti y Rap en la Argentina*. Rafaela (Argentina): Ediciones UNRaf.

Graffiti writing en Argentina y sus vínculos con el Hip Hop local. Reconstruyendo historias.

dos Santos Laura.

Cita:

dos Santos Laura (2022). *Graffiti writing en Argentina y sus vínculos con el Hip Hop local. Reconstruyendo historias. En Abeille, Constanza Cultura en los márgenes Graffiti y Rap en la Argentina. Rafaela (Argentina): Ediciones UNRaf.*

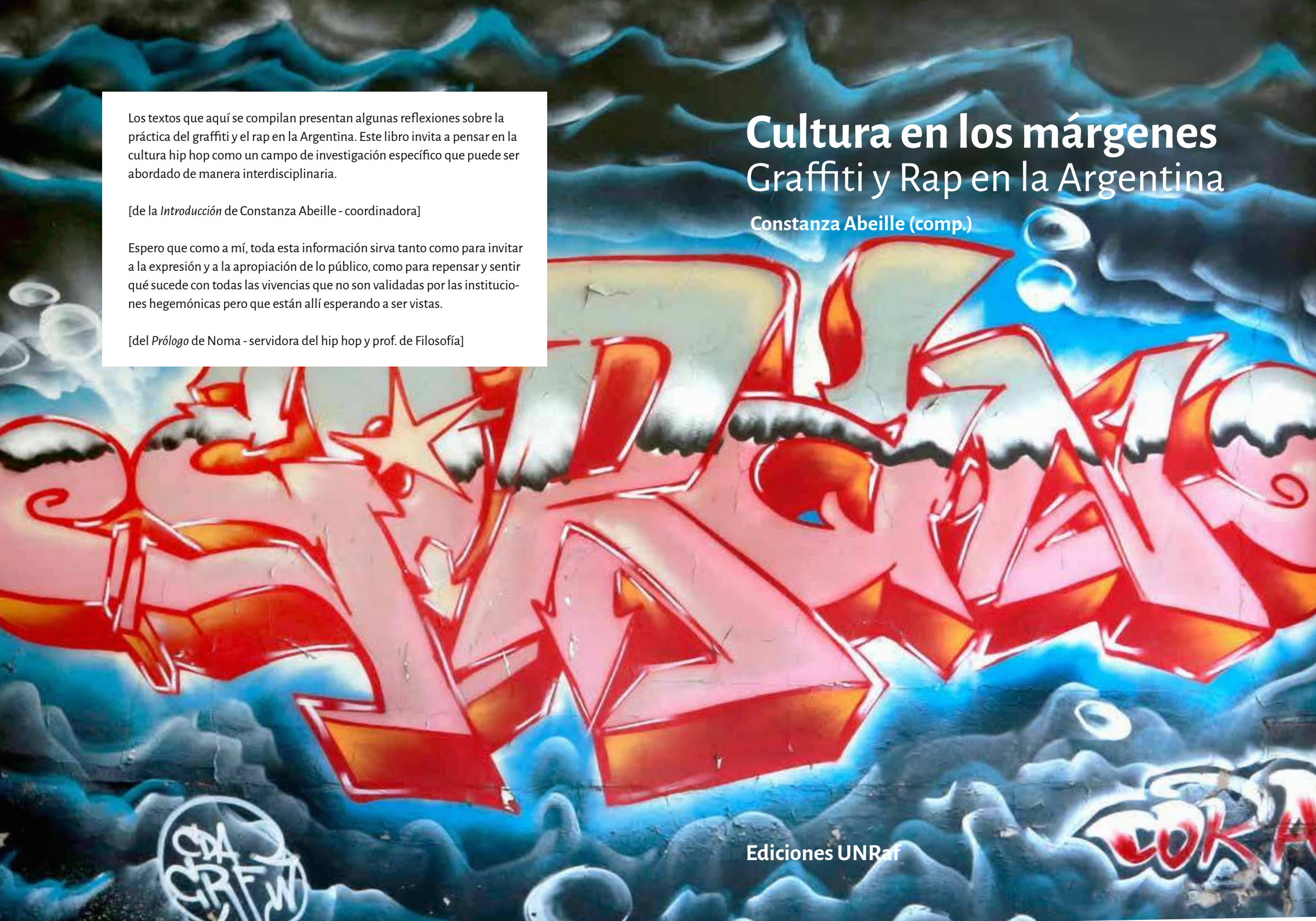
Dirección estable: https://www.aacademica.org/lalys/23

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pz33/T32



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.



Cultura en los márgenes
Graffiti y Rap en la Argentina

Constanza Abeille (comp.)

Los textos que aquí se compilan presentan algunas reflexiones sobre la práctica del graffiti y el rap en la Argentina. Este libro invita a pensar en la cultura hip hop como un campo de investigación específico que puede ser abordado de manera interdisciplinaria.

[de la *Introducción* de Constanza Abeille - coordinadora]

Espero que como a mí, toda esta información sirva tanto como para invitar a la expresión y a la apropiación de lo público, como para repensar y sentir qué sucede con todas las vivencias que no son validadas por las instituciones hegemónicas pero que están allí esperando a ser vistas.

[del *Prólogo* de Noma - servidora del hip hop y prof. de Filosofía]

Ediciones UNRaf

[Página para ficha de catalogación]

Cultura en los márgenes
Graffiti y Rap en la Argentina

Constanza Abeille (comp.)

Ediciones UNRaf

Cultura en los márgen

nes

Índice

	Agradecimientos	13
	Prólogo por *Noma*	15
	Introducción	17
PARTE I:	**EL GRAFFITI**	
Capítulo 1	***Graffiti writing* en Argentina y sus vínculos con el hip hop local. Reconstruyendo historias.** Laura dos Santos.	25
Capítulo 2	***Graffiti hip hop* en Rafaela: reflexiones acerca de los modos de representar y su caracterización como práctica discursiva.** Mariana Torres Luyo.	41
Capítulo 3	**La arbitrariedad de un espejo que nada refleja y unas letras que nada dicen.** Jesús Peñaloza.	57
PARTE 2	**EL RAP**	
Capítulo 4	**Antecedentes históricos de la práctica de rap en la República Argentina.** Martín Biaggini.	65
Capítulo 5	**La escena hip hop en Rafaela.** Constanza Abeille.	85
Capítulo 6	**Las chicas en el rap ushuaiense.** Natalia Tosello	99
Capítulo 7	**"Concha Gorda está en la casa": Mujeres, performatividad y gestión cultural en el hip hop rosarino.** María Cecilia Picech	121
Capítulo 8	**Rap en acción, una propuesta frente al resistencialismo.** Sebastián Muñoz Tapia	137
	Sobre lxs autorxs	153

A los chicos y las chicas que rapean, bailan, producen pistas y hacen graffitis. A todxs ellxs, por ser tan apasionadxs y "remarla" incansablemente.

A cada persona que participó de los dos proyectos de investigación estos cuatro años de trabajo: Mariana, Ramiro, Julio, Martín, Lucre, Tania, Eva, Diego.

A Martín, Seba, Mati Picech, Lalys, Nati, Agus, Alma, Jebús, Lucía, Nelson y otrxs integrantes de la Red de Hip Hop.

A Guada Rey y Aldo Aguirre, estudiantes de la UNRaf que participaron de las actividades del grupo de investigación.

A Coran, la GPN [Cone, Luispi, Zede], Lylo, Leguix, Baby Yaz-Lo, Anita, Foket, Pachu de "Zona Zero", Ralph de Honeyloop. Gracias por prestar su tiempo y compartir sus conocimientos con nosotrxs.

A Mati, por el *knowledge*; y a Ruly, por acompañarme a todos los recis.

Prólogo

Este libro es la confirmación de que todo es posible. Cuando comencé a escribir graffiti, hace diez años, era impensable que esto sucediera. Estudié Filosofía, pero el hip hop fue la salida, la praxis que me permitió liberarme. Me escapé de la opresión y elegí la calle y en todo este tiempo sigue siendo una contradicción unir los mundos que no parecen mirarse.

Pero todo se conecta, y si yo elegí pintar, alguien elige poner palabras para que sigan difuminándose esas líneas ilusorias de lo propio y lo ajeno, para que el conocimiento se quiebre, y se valide toda forma de ser y estar en este mundo.

El graffiti, la cultura hip hop, no pueden estudiarse, sólo pueden vivirse; y su parte más desafiante es que nadie puede decirte cómo hacerlo. Ahí comienza el juego. Hacerlo mejor que todes es hacer algo diferente, no igual, no se puede sistematizar ni catalogar la experiencia libre de nadie.

Espero que como a mí, toda esta información sirva tanto como para invitar a la expresión y a la apropiación de lo público, como para repensar y sentir qué sucede con todas las vivencias que no son validadas por las instituciones hegemónicas pero que están allí esperando a ser vistas.



Introducción

Este libro es el resultado del trabajo de investigación que hemos realizado con lxs integrantes del proyecto "Cultura en los márgenes: la escena hip hop en Rafaela" (UNRaf, 2020) y que continúa una investigación previa sobre las escenas musicales vinculadas a la autogestión dentro del espacio urbano de la ciudad de Rafaela (UNRaf, 2018). En ese momento, el hip hop estaba teniendo cada vez más presencia entre lxs jóvenes de la ciudad, reunidxs en las plazas para las batallas de *freestyle*. Al mismo tiempo, en el campo de la investigación sobre música popular, encontramos varios proyectos de universidades nacionales o publicaciones editoriales independientes que estaban trabajando con la misma temática.

Fue a través de la Red de Estudios Interdisciplinarios de Rap y hip hop que pudimos contactar con lxs responsables de esas investigaciones y difundir nuestro proyecto. Dentro de las actividades que coordinamos con la Red, el Círculo de Lectura -de periodicidad mensual- fue un espacio enriquecedor en todo sentido: en estos encuentros compartimos bibliografía y visionados, pero además pudimos conocer las singularidades de la práctica del rap y del hip hop en otros países latinoamericanos. Fomentamos las discusiones teóricas y metodológicas e impulsamos el desarrollo de actividades académicas en conjunto: Jornadas, Conversatorios, la web de Mundos hip hop, un libro sobre Estilo Libre, Seminarios de posgrado, entre otras. En suma, creo que lo más hermoso de toda esta experiencia fue el vínculo de amistad y de compañerismo que generamos entre todxs.

A grandes rasgos -los detalles aparecen en cada capítulo- podríamos definir al hip hop como un movimiento cultural que agrupa diversas prácticas artísticas, entre ellas el graffiti y el rap, que son los dos ejes que en este libro decidimos desarrollar. La explicación de por qué dejamos fuera al DJ o a los b-boys -también b-girls- tiene que ver con el recorte que hicimos de nuestro objeto de estudio cuando emprendimos la investigación. Esa decisión metodológica fue, no obstante, producto de la observación de campo. Encontramos que en Rafaela la cultura hip hop se desarrolló primeramente a través del graffiti y luego del rap, prácticas que tuvieron más peso y convocatoria entre lxs jóvenes de la ciudad. Esto contrasta, por ejemplo, con la descripción del origen mítico del hip hop en los principales centros urbanos del país que realiza Martín Biaggini puesto que allí el elemento que primeramente

impactó sobre las juventudes fue el baile, el *breakdance*, y luego el rap. Seguramente, estas prácticas se dieron de maneras distintas en otros territorios y adquieren, en cada caso, una impronta propia. Un caso muy particular es el rap en Ushuaia (Tierra del Fuego), que ha sido investigado por nuestra compañera Natalia Tosello.

Los textos que aquí se compilan presentan diversas teorías e interpretaciones acerca de estos dos elementos de la cultura hip hop. Están producidos desde una mirada interdisciplinaria, como lo son los Estudios Culturales, con el objetivo de contribuir a la reflexión sobre las prácticas artísticas que son producidas dentro de la cultura hip hop. Como varixs autorxs dirán en sus escritos, hablar de una práctica que está en continuo devenir no es una tarea fácil, por lo que todo lo que aquí se presenta funciona como una especie de "nota" o registro momentáneo y suspendido de algunos fragmentos de experiencias, inquietudes personales e investigaciones de campo. Otra aclaración, pero de índole editorial, que quiero hacer aquí es que he tratado de respetar las decisiones editoriales de cada autorx con respecto al uso de las formas del inclusivo en sus textos. Esto refleja también la libertad que quise darles en la producción de sus escritos, a pesar de lo difícil que ha sido luego -al momento de compilarlos- encontrar un hilo conductor. Pero ya comprobarán lxs lectorxs que esos cruces y relaciones existen y que todos los textos dialogan muy bien entre sí.

Este libro se divide en dos partes. En la primera se compilan tres textos sobre graffiti; en la segunda, cinco textos dedicados al rap. El recorrido comienza por la historia del graffiti en la Argentina y sus vínculos con el movimiento hip hop local. Laura dos Santos reconstruye esa cronología de veinte años desde la mirada de la *outsider*, de quien no pertenece a la cultura, pero que se maravilla ante el despliegue artístico de lxs *writers*. "Creatividad Urbana" es el término que la autora adopta para describir estas prácticas estéticas que ocurren por fuera de los espacios tradicionales del arte, como los museos o las galerías pero que también forman parte del patrimonio cultural de la nación.

El segundo texto sobre graffiti analiza el valor representacional y simbólico del *graffiti hip hop* en el espacio urbano rafaelino, a partir de diversas producciones relevadas mediante la técnica del registro fotográfico. Mariana Torres Luyo, integrante del equipo de investigación del proyecto "Cultura en los Márgenes: la escena hip hop en Rafaela" (UNRaf, 2020), retoma la noción de graffiti como "práctica discursiva" (Gándara, 2002) para ofrecer una lectura compositiva y retórica de la obra del grafitero local apodado "Coran". Aunque este estudio se distancia de la perspectiva que desarrolla Laura en el texto previo, la propuesta de Mariana también pone en valor el graffiti como parte del patrimonio cultural.

El tercer texto de este bloque se titula "La arbitrariedad de un espejo que nada refleja y unas letras que nada dicen" y allí Jesús Peñaloza recupera el concepto de "espectador" para reflexionar acerca de las posibles lecturas del graffiti emplazado en el espacio urbano. A partir del análisis que hace Foucault de "Las Meninas" de Velázquez, Jesús propone la categoría de "espejo de fondo" para hablar de la práctica de lxs autorxs de la *escritura graffiti*. Además de tener un título académico en Filosofía, Jesús ha dedicado muchos años de su vida a graffitear, bajo el seudónimo "Jebús". Su experiencia da fundamento a las apreciaciones que hace en este ensayo magistral sobre el valor del arte que está por fuera de la institución y que prescinde de intermediarios.

La segunda parte se inicia con un capítulo de Martín Biaggini sobre los antecedentes históricos de la práctica del rap en la República Argentina. Desde la perspectiva de la historia oral, Martín reconstruye los orígenes de esta práctica en nuestro país tomando como referencia los testimonios de los primeros raperos y otros documentos históricos de relevancia, tales como notas periodísticas, *blogs*, redes sociales en Internet y documentales en video sobre la temática. Desde el "Rapper's Delight" de Sugarhill Gang, pasando por las crews de breakers hasta llegar a las agrupaciones de rap en los 90, este capítulo rastrea ese hilo conductor en los cruces que establece el rap con otros dos elementos de la cultura: el *breakdance* y el *DJing*.

El capítulo 5 se titula "La escena hip hop en Rafaela" y recoge la experiencia rafaelina a partir de los testimonios de algunos raperos y raperas de la ciudad. En este texto, propongo articular los conceptos de *escena* y *género musical* para describir luego la formación y consolidación de una escena hip hop en la ciudad de Rafaela.

El texto que sigue a éste pertenece a la Lic. Natalia Tosello y forma parte de su tesis de maestría titulada *Construcción de la identidad de jóvenes en relación con la práctica del rap en Ushuaia*. En "Las chicas en el rap ushuaiense" la autora propone pensar la categoría de género como constitutiva de la identidad de lxs jóvenes que practican rap y/o *freestyle* en las batallas que se llevan a cabo en la ciudad de Ushuaia, Tierra del Fuego. La hipótesis que sustenta su trabajo es que entre lxs integrantes de la comunidad estudiada se tejen relaciones de poder que dan cuenta de la hegemonía patriarcal desplegada también en este ámbito. Su objetivo no es únicamente analizar la predominancia masculina dentro de la escena del rap, sino -y especialmente- el rol que ocupan las mujeres allí.

En el capítulo 7, Maria Cecilia Picech emprende el desafío de repensar una experiencia "desde adentro", combinando su rol de investigadora, gestora y artista de la *cultura hip hop* en Rosario. En el texto "'Concha Gorda está en la casa': Mujeres, performatividad y gestión cultural en el hip hop rosarino", María parte de la experiencia estética y organizativa de dos cyphers grabados durante el 2021 con el colectivo de mujeres hiphoperas al que pertenece, la Concha Gorda Crew. Desde allí, indaga cómo desde el hip hop se ponen en entredicho

algunas cuestiones vinculadas al género y, particularmente, al "ser mujer artista" o al ser "artista mujer" no solo en la construcción performática de la subjetividad –"todas somos concha gordas"–, sino en la búsqueda organizativa de actividades y eventos que integren y contemplen las vivencias de las mujeres en el hip hop local.

Finalmente, el capítulo que cierra este libro presenta una propuesta teórica que concibe al rap -y a la cultura hip hop, por extensión- como una forma de accionar creativo que empodera a lxs artistas, por oposición a la perspectiva que Seba Muñoz denomina "resistencialista". Esta tesis que propone no niega la dimensión política y confrontacional del rap como práctica social, pero sugiere investigar también otras posibles dimensiones constitutivas del fenómeno, aspectos que él mismo ha trabajado en publicaciones anteriores.

Unas palabras finales para lx lectorx. Este libro ofrece algunas teorías y ejemplos sobre los modos de investigar la cultura y la música popular y, en este caso concreto, el graffiti y el rap. Pero también invita a pensar en la cultura hip hop como un campo de investigación y de estudio específico que puede ser abordado de manera interdisciplinaria y desde múltiples perspectivas teóricas y metodológicas: en relación con las identidades juveniles, como actividades recreativas, a partir de los procesos de profesionalización de la música, como formas de actuación política no institucionalizadas, en términos de políticas culturales, etc. Lo importante, creo, es romper el hielo; y ese es el propósito de esta publicación.



PARTE 1

El graffiti

Capítulo 1

Graffiti writing en Argentina y sus vínculos con el hip hop local. Reconstruyendo historia.

Laura dos Santos (Universidad Nacional de San Martín)

Reconstruir historias. Adentrarse en lo desconocido. Ser una outsider

Para estudiar y recuperar la historia de la práctica del graffiti en la Argentina, hice un viaje al pasado desde el presente: el mural con sus componentes –la tipografía, los dibujos, la firma- los registros que quedan de una actividad hecha a escondidas. Sin permiso. El graffiti cuenta que en la ciudad alguien duerme y alguien la está viviendo a su propia manera e intensidad.

La primera pregunta para ingresar al mundo del *writting* fue el cómo superar la barrera del significado y el camino fue la búsqueda de referencias teóricas de un fenómeno que en nuestro país no era reciente. Escribir en los muros sigue hoy día siendo una práctica prohibida, o al menos alegal y siempre generó incomodidad la libertad con que el graffitero se toma el espacio público para sí. Entonces, desde una perspectiva "de quien observa", comencé a escribir y registrar lo que podía entender. Y para poder ampliar la comprensión, recurrí a lo que encontraba escrito y descrito en todas las fuentes a las que me fue posible acceder. Irónicamente, encontrar y hablar con los autores de los graffiti me fue la más complicada de las tareas, cuando todavía existía un "estado mítico" de la práctica donde regía la regla del *outsider*: el graffiti es por y para la cultura.

Siempre me generó incomodidad pensar y escribir del tema no siendo una graffitera (con prestigio y reconocimiento). Por esta razón, me gusta señalar que la perspectiva de mi trabajo ha tratado de ser sensible con el testimonio de los hacedores, poniendo de relieve sus miradas y no mi propia teorización sobre el fenómeno. Sobre esta base ética, intento ordenar cronológicamente mis observaciones y registros a lo largo de casi veinte años de fascinarme por los muros. Siendo *outsider* incluso en el mundo *outsider*.

Elegir entender tradiciones

Estudiar y escribir desde lo que se observa tiene algunas ventajas, entre las cuales está la alternativa de situar la práctica del graffiti en marcos más amplios que el de la cultura hip hop. Quizás este es uno de los puntos controvertidos del tema, se ha hablado en diferentes oportunidades. En mi caso, a través del tiempo que me ha tomado observar, pensar y disfrutar estas producciones, me parece valioso entender que toda forma de intervenir la ciudad tomándose la libertad de activar lo que pensamos o sentimos, sea individual o colectivamente, es un modo de actuar sobre nuestro entorno físico, intelectual y emocional. Esos "modos de hacer" (De Certeau, 2000) no son ingenuos, quizás sí un poco intuitivos, pero como parte de nuestra cultura visual también son herencias y latencias. En ese sentido, me parece amable recurrir al término "Creatividad Urbana" (dos Santos, 2019) como una manera de nombrar en forma general todas las prácticas que me interesan y que comparten la puesta en acción de una estética y afecto personal, no siempre permitidos, en los entornos urbanos. Teniendo en cuenta entonces la existencia de estudios previos sobre algunas de estas maneras de intervenir (llamándolas graffiti, pintada, arte callejero, *street art*, stencil y muchas otras) también es una decisión metodológica no escindir cualquier estudio sobre el graffiti pensado en el marco de la cultura hip hop de las demás prácticas, porque creo que ésta no sólo influye sino que también se ve inspirada por aquellas.

En este punto entonces, me encuentro en el equilibrio de decisiones: entender al *graffiti writing* (que es el término que elijo para llamar al graffiti hip hop) como una tradición con todas sus singularidades, una forma particular de práctica de la escritura fuera de sus espacios tradicionales y a la vez no desintegrarla de todos sus posibles vínculos con otras maneras de actuar sobre la ciudad. Me interesa pensar que el *writing* aunque tiene un origen foráneo, en nuestro contexto además adquiere su propia identidad. Por último, sostengo y procuro integrar mis propias investigaciones en la línea de las indagaciones previas, para recuperar esos legados de prácticas efímeras y sostener que todo lo que acontece en el presente tiene su arraigo y su historia que le dan sentido de existencia.

Inicios del *writing* en la Argentina. Historias en plural

Escribir sobre los orígenes de algo efímero es una tarea inestable. Este capítulo posiblemente caduque en forma muy rápida, cuando la emergencia de más y nueva información nos obligue a revisar la propuesta de una línea de tiempo y un relato de los sucesos que hoy son fragmentos. Me interesa escribir sobre el pasado porque para el presente es mucho más interesante escuchar y observar testimonios, disfrutar de los murales y tratar de comprender el estado actual sin prejuicios. También porque para comprender aún más este presente, necesitamos recordar.

Insisto entonces en señalar que lo que propongo es un modelo o proyecto para dar sentido a los fragmentos y que está sujeto a debate y refinamiento, porque una de las cuestiones más interesantes sobre pensar cuándo y de qué manera comienza a tener presencia el *writing* en Argentina, es la imposibilidad de señalar una fecha exacta, autores y contextos únicos y aislados. Resulta más acorde proponer historias y orígenes diversos y coetáneos en el contexto de una escena que fue configurándose, de acuerdo a también recientes reconstrucciones e interpretaciones sobre la historia del movimiento hip hop en la Argentina.

Writing en las Pampas. El *graffiti writing* y un modelo de la práctica que se globaliza

A fines de los años 60, las ciudades de Filadelfia y Nueva York tenían una extensa población joven de clase baja y empobrecida. Grandes áreas de las ciudades en estado de abandono y barrios que se constituyeron en guetos para las gentes de color y los inmigrantes, refugios de la violencia. En este contexto vulnerable y sin oportunidades de educación, superación y mejores condiciones de vida, los jóvenes iniciaron una práctica primero en forma lúdica, identitaria y posteriormente desafiante y libertaria. Se trataba de escribir un apodo (*nickname*) en diferentes espacios para instalar la propia presencia y alcanzar visibilidad; contagiando cada vez más cultores. Con la ciudad cada vez más saturada de firmas, se generó una competencia de estilos. Así nació una práctica que se caracteriza por lograr un *status* sobre una jerarquía basada en la destreza y la extensión territorial de la firma: la lógica del *getting up* (hacerse ver) por toda la ciudad al pintar sobre los vagones del metro, y una economía de prestigio[1] sustentada en el respeto a la jerarquía del *King* experimentado por sobre el *Toy* o principiante. Códigos, estricto uso de los elementos del estilo, ejercitación y sobre todo al amparo de la ilegalidad, es como se configura la práctica del *writing* (escritura)[2] cuyo núcleo es el "*tag*" o la firma del autor. También desde el inicio los productores de graffiti neoyorkino se consideraron a sí mismos como "escritores" (*writers*) y describen a su práctica como *writing* (escritura). En la actualidad, los académicos eligen utilizar términos especializados que provienen de la propia cultura del graffiti para evitar imponer rótulos por fuera de la escena (Lewisohn, 2008, p.15; Castleman, [1982] 2012, p.26; Figueroa Saavedra, 2006, p.43; Abarca, 2010, pp.249-251) por lo cual asumimos la necesidad de utilizar el término concreto y específico de *writing*, a pesar de ser un anglicismo.

1 El concepto de economía de prestigio fue postulado por el investigador Joe Austin. Ver: Gómez Muñoz, 2015.

2 Sobre el graffiti neoyorkino, su origen, historia y difusión hoy en día existe una enorme bibliografía con enfoques y acercamiento a las distintas problemáticas planteadas por el tema. Es castellano se pueden consultar: Castleman, [1982] 2012; Gómez Muñoz, 2014,32-47; Gómez Muñoz, 2015; entre otros.

A mediados de los años 1990, en nuestro país, comienza a hacerse visible otro tipo de graffiti radicalmente distinto de la escritura mural "autóctona" desarrollada hasta entonces. La principal diferencia es visual: se trataba de firmas pintadas de tal forma que se perciben como grandes pinturas murales, siendo la rúbrica un diseño tipográfico complejo y colorido (muchas veces acompañado por ilustraciones). Esta práctica es contemporánea a un momento singular en el que la escena del rap y todo lo que posteriormente se configura como cultura hip hop se encontraba en expansión en nuestra región. Se trata de un imaginario que en principio resultó una cultura visual extraña a la nuestra; esto lo diferenció notoriamente del modelo autóctono (Kozak, 2004).

Al iniciarse la investigación sobre el tema en nuestro país -a comienzos del año dos mil- lxs investigadores teníamos que aclarar que hablábamos de "graffiti hip hop" cuando nos referíamos a la práctica del *writing/style writing*[3] de las inscripciones murales de escritura testimonial, frases y firmas o las sentencias poéticas, filosóficas, políticas o humorísticas del imaginario popular, formatos del graffiti local. El graffiti autóctono tenía su propio campo teórico entendido como escritura y el *writing* se percibía como imágenes, friccionando con los análisis de tipo lingüísticos.

Coincidimos con Javier Abarca (2018) en destacar que el *graffiti writing* es una especie de juego cuya finalidad es la fama y la competencia entre pares, así como el goce y la vivencia urbana. Éste y otros autores sostienen que el *writing* como actividad tiene su origen puntual en las ciudades de Nueva York y Filadelfia, convertido en una cultura en sí misma con su propia historia y desarrollo global precediendo al movimiento hip hop o dándose contemporáneamente (MK! [Data, J.], 1999, pp.22-23; Lewisohn, 2008, p.15). Su expansión sucede a mediados de los años ochenta desde los Estados Unidos hacia Europa y otras regiones[4], gracias a la exportación de productos culturales que estaban volviéndose populares, especialmente música y películas. Evidentemente, como fenómeno propio de una cultura de calle, es muy complejo segmentar e individualizar el desarrollo de las escenas y más aún cuando el *graffiti writing* se tornó parte de la identidad estética del hip hop.

La llegada del graffiti neoyorkino a la Argentina está registrada en testimonios todavía fragmentarios. En 1984 se proyectan en el país las populares películas sobre breakdance poniendo de moda al rap y al breaking entre algunos grupos de jóvenes, pero no parece haber registros de que comenzara allí una práctica sistemática del *writing*. Este es uno de los principales interrogantes a la investigación actual y desafío a reconstruir, no sólo desde un relato unívoco de los acontecimientos pues mucho acerca del origen y crecimiento de las escenas en el interior de la Argentina es totalmente incierto y difuso.

La mayoría de los testimonios recogidos señalan a los años 90 como período de la emergencia de la actividad graffitera en Buenos Aires (Capital Federal y algunas zonas del conurbano bonaerense)[5]. Parecería que los jóvenes se vieron cautivados inmediatamente por la música, desarrollándose crews con DJs, MCs o Bboys. Sin embargo, los escritores locales no tuvieron como referencia visual al *style writing* únicamente desde dentro del movimiento hip hop, sino que algunos llegaron mediante la investigación y la práctica de otras modalidades, incluso desde las culturas *skater* o punk.

Cronologías e indagación por los orígenes de las prácticas de la creatividad urbana local: una propuesta

A pesar de que no existe un estudio sistemático del *graffiti writing* en nuestro país, algunos investigadores han datado el origen de la práctica en Buenos Aires y áreas cercanas mediante entrevistas y trabajo de campo, por lo que consideramos información de primera mano. Estos inicios se ubican en torno a los años 90. Estas fechas en conexión con la génesis del movimiento hip hop en nuestro contexto denotan 10 años de absoluta oscuridad acerca de la práctica. La cultura que da notoriedad al graffiti por fuera de sus orígenes se difunde en todo el mundo y en la Argentina a partir del año 1984 con introducción de la música y, particularmente, a través de la proyección de las películas *Beat Street* (1984) y *Breakin* (1984) y la visita de los *Bboys* estadounidenses *Break Machine* (1984, Luna Park) aunque amplía su difusión en años posteriores[6]. La vacancia de casi 10 años entre la emergencia de las escenas musicales y del *writing* encuentra también un eje de análisis en la situación socioeconómica compleja que atravesamos por esos años y en la reducida circulación de bienes y del consumo de artículos importados. Discos y revistas llegaban a través de gente que podía viajar y traer al país estos artículos que eran compartidos y copiados; no había mayores referencias visuales accesibles antes de la existencia de las redes como Internet[7].

3 Nos interesa también la terminología propuesta por Blanché, 2015.

4 En distintos artículos del fanzine Moshpit Posse de Juan Data se circuló también tempranamente en nuestro contexto la idea de la aparición previa del *tagging* como una práctica de "ghetto cellebrity" para ganar respeto y que estaba instalada antes de configurarse el hip hop como un movimiento.

5 Mi trabajo de campo por motivos de recorte, se enfoca en información que he podido relevar en las zonas en que resido y transito con frecuencia. Por ese motivo la investigación si bien está circunscripta y procura precisarse en los límites de las ciudades de Buenos Aires, General San Martín y La Plata, puede dar cuenta de las escenas cercanas por la situación de relaciones establecidas entre estas zonas del conurbano y ambas ciudades capitales.

6 Hemos basado nuestra cronología en los aportes de los documentales *El Juego* (1999, La Turma) y *Buenos Aires Rap* (2014, Acéfala Producciones), así como en Biaggini, 2020.

7 Para estas hipótesis trabajé con los testimonios de diversas entrevistas personales y otras publicadas en medios en distintos períodos de tiempo que he ido recopilando. Se pueden consultar las fuentes en dos Santos, 2019.

Al igual que en otras geografías, el *graffiti writing* llegó a la Argentina mediante un proceso de difusión desde los Estados Unidos hacia Europa, aunque en el continente ya se había arraigado en Brasil un tiempo antes[8]. El *writing* como práctica radicalmente distintiva de estas otras se configura como una nueva forma de apropiación del espacio de la ciudad. En este sentido, debe ser entendida desde el concepto de **disciplina**: el *writer* se mueve dentro de un conjunto de reglas que imponen un estilo de vida, para lo cual debe procurar una práctica sostenida que le permita la autosuperación y la adopción de un estilo personal distintivo, en competencia con otros colegas. Se crea un entorno regido por un complejo sistema de normas en el marco de una comunidad, algo que lo ubica por fuera de otros circuitos creativos. Esta configuración se logra recién hacia el año 1998, a raíz de los esfuerzos de un grupo de *writers* por llevar al graffiti aún más lejos de lo que a la fecha habían procurado.

Dado que hemos podido establecer algunas fechas puntuales en esta proyección de la historia del *writing* local, hemos estructurado su desarrollo en una periodización propia. Proponemos estas etapas porque nos permite sistematizar los datos relevados para una posterior profundización, a saber:

- Orígenes (1992-1999)
- Primeros años (2000-2008)
- Expansión (desde 2008)

En este trabajo exploraremos la actividad de estos períodos articulados coyunturalmente en relación a la emergencia de otras escenas creativas, con lo cual esta periodización responde también a la observación sobre el desarrollo de las otras disciplinas (por ejemplo el stencil y el muralismo).

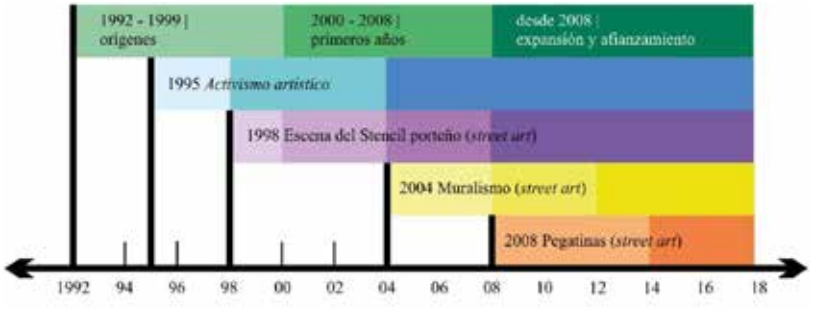


Fig. 1 – Periodización para el desarrollo histórico de la creatividad urbana argentina

8 La datación que seguimos se sustenta en las investigaciones de Kozak, 2004; Ruiz, 2008; y otras fuentes consultadas, corroboradas o ajustadas a través de entrevistas de nuestro propio trabajo de campo.

Existe escasa documentación sobre las primeras obras realizadas, ya que para la época no estaban ampliamente difundidas las cámaras fotográficas digitales. Por este motivo, las fotos analógicas y luego escaneadas que registran estos trabajos son escasas y algunas con poca definición. Estas imágenes permiten vislumbrar los inicios de una actividad que se diferenciaba ampliamente de las otras modalidades de escritura graffiti existentes en el contexto. Existió una voluntad expresa por parte de los primeros *writers* locales de adscribir al linaje del *writing*, es decir: una búsqueda del lenguaje internalizado mediante la copia de imágenes en revistas, intercambios vía e-mail, viajes al exterior, películas, y visitas de otros writers, influenciados por la propia cultura visual y las posibilidades técnicas de los materiales y herramientas existentes[9]. Esta voluntad es la que entendemos, da sentido a su *praxis*.

También veremos que desde el inicio, la actividad local estuvo fuertemente inclinada a la iconicidad, naturalmente por su propia deriva en oposición a la escritura en las paredes: una voluntad que entendemos, los dirigió hacia lo pictórico y no tanto hacia lo textual, a pesar de que el *graffiti writing* es una actividad basada en la tipografía y en el estilismo de los rótulos. Es importante aclarar que muchos de los writers locales que son bien conocidos por sus piezas, también se dedicaron a otras formas de la disciplina: el *tagging* y el *bombing* de trenes y otros espacios, prácticas radicalmente diferentes en formato, estética e intención en contraste con el muralismo. Esta dimensión los vincula fuertemente con el linaje del *style writing* y es un importante factor a considerar en su formación y en la estructuración de su perfil creativo.

Orígenes del *graffiti writing* en Buenos Aires/La Plata (1992-1999) y desarrollo del *writing* en sus primeros años (2000 – 2008)

Desde toda la información que hemos podido recuperar, nos propusimos situar el inicio del *graffiti writing* en forma contemporánea en las ciudades de Buenos Aires y La Plata, historias que se reúnen cuando la cercanía entre ambas permitió un vínculo continuo entre productores que realizaban piezas conjuntamente, y el desarrollo de grupos de graffiteros o *crews* con integrantes en ambos espacios urbanos. Este hecho está escasamente documentado, lo que ha generado una historia parcial de dos escenas diferenciadas. Nosotros consideramos que si bien también se desarrollaron escenas locales a medida que creció el número de practicantes, dado que los graffiteros pioneros se conocían entre sí y compartían camaradería a través

9 Estos inicios y la forma en que los *writers* pioneros fueron formándose en la práctica está acreditada en muchas entrevistas. Incluye la visualización de videotapes a los que se pausaba la proyección para poder copiar, entre otras estrategias. La llegada de material impreso del exterior ayudó a la difusión y profusión de la práctica. Ver: Data, S/F (c.2013) y Sobrero, 2012.

de las *crew*, no deberíamos escindir la experiencia del origen compartido.

Se toma como un hito movilizador de la actividad local la ocasión en que *Os Gêmeos* y otros graffiteros brasileños visitan la Argentina y pintan junto a Alfredo Segatori las primeras piezas en estilo neoyorkino firmadas como "Aerosol Urbano", en el año 1992[10] aunque para la fecha no existía nada semejante a un movimiento. Rasta (Imaq), uno de los pioneros en la práctica en la Ciudad de Buenos Aires, comenta que al ver estos trabajos se motiva para pintar sus primeras piezas (Data, 2018). De esta forma, sería vía Brasil una de las influencias para el inicio de la disciplina. La otra es la conexión con Europa, a través de los graffiteros que habiendo vivido allí, regresan a radicarse a la Argentina.

Cronológicamente se puede datar la aparición del graffiti *writing* en la ciudad de Buenos Aires en los años 1994–1995, según precisiones de los primeros *writers* locales, en las coordenadas del ferrocarril Sarmiento: un eje "Once-Flores" con abundantes muros y posibilidades de escape en caso de necesidad[11] y otro circunscrito a zonas vinculadas por el ferrocarril Mitre (ramal Suárez) que posibilitaban el acceso a dos writers residentes en la zona de Villa Ballester (San Martín): Crayfish y Taiz (Carazo, Mingardi Minetti, y Roman, 2007, 35). En esta etapa inicial, muy pocos graffiteros llevaron adelante la práctica del *writing* que progresivamente fue incorporando aspirantes y ampliando el desarrollo y esparcimiento de sus formatos. Luego de estos inicios, el graffiti de estilo neoyorkino va tomando preponderancia en el imaginario urbano, gracias a la aparición de más graffiteros actuando en la ciudad y organizándose en *crews*, estructuras jerarquizadas que son la base del aprendizaje y transmisión de conocimientos del entorno. Toda esta experiencia además se ve potenciada por el acceso a los productos culturales y la comunicación en redes: conocer las escenas del exterior por medio de revistas e intercambios (correo electrónico, viajes) abrieron más modelos e influencias para el *writing*; las primeras visitas extranjeras ampliaron los conocimientos técnicos y de materiales: "entre 1998 y 1999 una serie de artistas del aerosol internacionales que traían consigo la técnica, los materiales y principalmente la experiencia del primer mundo, donde el arte urbano ya había alcanzado su maduración" (Data, s/f [circa 2013b]).

El segundo de los hitos documentados en la configuración de la escena porteña será la primera convención del graffiti argentino, llamada "Graffitis a montones" y realizada el 19 y 20 de septiembre de 1998 (Data [MK!], 1998). Rasta organiza una jam que une por primera vez a quince graffiteros de distintos puntos de Buenos Aires, sumando además a algunos chicos interesados en el tema, que eran ayudados por los escritores locales. Esta inserción de nuevos integrantes colabora a que el "movimiento" comience a crecer.

El primer encuentro de graffiteros se realiza en las vías ubicadas cerca de la calle Nicasio Oroño -Buenos Aires-, calle que termina abruptamente en una pared. Fue una reunión de escritores, improvisada y legal, que tenía como objetivo realizar un mural en ese espacio: "Lo importante es conocernos, intercambiar ideas y difundir la cultura hip hop", comentaba Rasta. En ese entonces, en los puntos de encuentro se podían contar veinte graffiteros. La reunión era planteada como un momento para conocerse, intercambiar teléfonos y direcciones, y así poder calcular mejor el número de escritores que existían (Maze, acreditado en Carazo *et Al*., 2007, p.36.).

Dado lo dificultoso de comunicarse en ese momento, algunos graffiteros incluían un teléfono y posteriormente un email o página web como referencias que les permitieran contactarse. La convención posibilitó vínculos para constituir el comienzo de una escena más organizada y poner de relieve la cantidad de *writers* en actividad, permitiendo que se conocieran y comenzaran a compartir salidas que posteriormente, y dada la relevancia en torno a los territorios en que hicieron circular las firmas, sostendrá la visibilidad del movimiento (Kozak, 2004, 165). Este evento temprano fue también el origen de la vinculación entre las escenas de Buenos Aires y La Plata, pues la *crew* que actuaba por la fecha en esa ciudad viaja con motivo de la convocatoria y pinta en el evento. A partir de allí comienzan las visitas hacia uno y otro territorio para realizar murales colaborativos, práctica que se volvió habitual (dos Santos, 2019).

Al respecto de la escena de La Plata, en diferentes entrevistas se ha señalado que entre 1996 y 1997 se forma una crew legendaria llamada "los 4 fantásticos" (LCF Crew), los primeros en llevar adelante la práctica del *writing* platense sin vinculación con las escenas de Buenos Aires, teniendo en cuenta que por la época había escasa información sobre la disciplina pero por otra parte, una convivencia constante con otras modalidades del graffiti en la ciudad (dos Santos, 2019; Carazo *et. Al*, 2007). Las relaciones entre *crews* de La Plata y Buenos Aires serán sostenidas en el tiempo y generarán vínculos con muchos otros *writers*, siendo la capital federal un punto neural que conectó hacia el interior de la Argentina. No obstante la cercanía entre estos dos centros urbanos favoreció el trabajo colaborativo que no sólo se pudo apreciar por los muros compartidos sino también por la difusión en los espacios de socialización que posibilitó la web. El famoso sitio web *BAgraff*[12] albergaba fotografías de las

10 *Os Gemêos* son dos hermanos de la escena internacional de arte urbano, de origen brasileño. Alfredo Segatori cuyo seudónimo es "Pelado", es un muralista que también desataca en nuestra escena creativa y se mantiene activo actualmente. En relación a la visita de los brasileños puede verse: Ruiz, 2008; Petrucci, s/f (circa 2012); Data, 1997; 1998, 1999a, 1999b, por ej.

11 En general el *spot* predilecto para el *graffiti writing* fue en sus inicios, los espacios ferroviarios pues en nuestro contexto al desplazarse las vías entre los barrios de la ciudad se las separa mediante amplios paredones que generan zonas baldías o sin tránsito, semiescondidas (aunque excelentes para ser apreciadas desde los trenes) ideales para la práctica. Al respecto de esta vinculación con el ferrocarril también puede consultarse: Data, 1998.

12 *BAGraff* (1998) fue un sitio Web creado por MAZE, uno de los primeros sitios en publicar graffiti argentino en

piezas de todos estos escritores pioneros, al igual que permitía un vínculo mediante el BA-Graff (1998) fue un sitio Web creado por MAZE, uno de los primeros sitios en publicar graffiti argentino en Internet. A través de esta página se brindaba información técnica, contactos y álbum de imágenes de diferentes piezas. Durante los años que se mantuvo activo fue referencia obligada para todos los aspirantes a graffiteros y espacio privilegiado de difusión, desde el cual se pudo establecer contacto con escenas del exterior que posibilitaron visitas e intercambios. Gracias a ellas, la escena porteña y platense del graffiti tuvieron notables crecimientos en técnica y estética. Actualmente se encuentra suspendida. correo electrónico. Otro espacio donde se socializaban fotografías de graffiti local hacia el exterior fue en *Artcrimes*[13], web de investigación y divulgación sobre el tema donde los writers remitían su material para ser publicado y visibilizado.

En el año 1999 se realizó una segunda reunión de graffiteros pero esta vez en el marco de una *Jam* de hip hop que tuvo lugar en la discoteca "La Reina". En ella participaron también los writers platenses junto a los de la escena porteña repartiéndose los muros del local y pintando mientras se desarrollaba la fiesta que incluyó una batalla de *breaking* (La Turma Archives, 2007a). Estos fueron los primeros encuentros donde el graffiti fue protagonista, que luego generarían más espacios de intercambio en entornos de festivales. Es también el inicio de una de las ocupaciones formales de los graffiteros, que comienzan a ser convocados en forma remunerada para la realización de decorados y ambientaciones (Carazo *et Al.*, 2007, p.35). Para febrero de 2001 se realiza una segunda convención de graffiti en la zona de Caballito, también organizada por Rasta. En este barrio de la ciudad se constituye un lugar neurálgico pues allí se encontraba residiendo DJ Hollywood, uno de los primeros difusores de la cultura neoyorkina, perteneciente a la llamada *Old School* nacional. Como comenta Juan Data, el caso de este graffitero está estrechamente vinculado con el entorno de la cultura, incluso desde su vinculación con quienes actualmente son también leyendas del hip hop local, Mustafá Yoda y Apolo Novak, que en esa época conformaban junto a Rasta una crew llamada "La Organización":

Un punto en común los une: los tres afirman haberse iniciado de la mano de Hollywood y la gente de la vieja escuela refugiada en Caballito, aunque Rasta arriesga: "a mí nadie me enseñó nada, que no me vengan con eso, ellos me mostraron cómo era, me abrieron las puertas pero yo me esforcé sólo por averiguar las cosas". En Buenos Aires se pueden ver sus obras a lo largo de la línea del tren Sarmiento y en boliches como La Negra y La Meka, en este último además pasa música y organiza las noches de pleno hip hop junto a Mustafá y Apolo (La Turma Archives, 2007b).

Internet. A través de esta página se brindaba información técnica, contactos y álbum de imágenes de diferentes piezas. Durante los años que se mantuvo activo fue referencia obligada para todos los aspirantes a graffiteros y espacio privilegiado de difusión, desde el cual se pudo establecer contacto con escenas del exterior que posibilitaron visitas e intercambios. Gracias a ellas, la escena porteña y platense del graffiti tuvieron notables crecimientos en técnica y estética. Actualmente se encuentra suspendida.

13 *Artcrimes*, desde 1994 y vigente en la actualidad, es uno de los mayores repositorios de imágenes de *graffiti writing* de todo el mundo, además de entrevistas, notas y trabajos académicos. Uno de los primeros sitios de la historia de la *Web* y sobre el tema.

Writing y las escenas del hip hop local

En muchos casos la vinculación de los graffiteros a la cultura hip hop no es directa, aunque todos reconocen que esta cultura urbana ha integrado la práctica para sí y la reclama como parte de sus "elementos". En el caso de Rasta, su inserción en la escena local fue concreta e incluyó el desarrollo de las otras disciplinas, incluso la promoción de los eventos en los cuales aumentar la difusión del hip hop en nuestro territorio. En esta dirección se incluye un evento que se convirtió en el tercer hito "fundacional" de la práctica y en términos de Juan Data, hizo que el *writing* termine por afianzarse en la ciudad de Buenos Aires mediante la planificación de una acción que se prolongó todo un verano. Se trató de un *bombing* sistemático que se proponía poner en escena la actividad y llegar a una máxima difusión. Estas acciones se llevaron a cabo en grupos, planificadas y organizadas desde el barrio porteño de Caballito en el que tenían base. De esta forma se llevó a cabo como proceso, la definitiva instalación del *style writing* en la ciudad (Data, s/f [circa 2013b]).

Por otra parte, en nuestro país la cultura del *skate* que también se había difundido desde sus orígenes californianos de la mano de la música y los videos se había instalado como un deporte. Esta es otra de las influencias para los graffiteros locales, como hemos sugerido previamente, junto a la estética y filosofía punk (Colonna, 2011).

La llegada del nuevo milenio es un punto de inflexión para la historia de la creatividad pública independiente en nuestro contexto. La conexión a Internet vía ADSL se populariza después de 1998 y la circulación de información respecto de la actividad del *Graffiti Movement* y del *street art* era reducida, lo que influyó en el desarrollo de una escena un poco "más endémica". Con el transcurso de los años, la ampliación de la oferta de servicios de conexión a Internet posibilitó un acceso masivo a la Red de Redes, y cambió paulatinamente la manera de aproximarse a las diferentes escenas del exterior, de hacer difusión y de recibir conocimientos. La cultura digital tuvo un crecimiento vertiginoso en esos cortos años, y para el desarrollo de la creatividad urbana es un factor fundamental. El *graffiti writing* de los comienzos no se desarrolló como en la subcultura original, en forma progresiva y reafirmando sus componentes de manera tal que luego de una etapa de afianzamiento, se configura como una práctica en sus propios términos. En nuestro contexto, donde la actividad apare-

ce en el momento de difusión del hip hop al exterior ya constituido como tal, los *writers* tenían un modelo acabado de la práctica a su disposición aunque dada la escasa información, los referentes fueron revistas y fanzines compartidos por quienes tuvieron la posibilidad de viajar y conocer el *Movement* fuera del país y los visitantes que vinieron a pintar. Es decir que, aunque en el lenguaje del *writing* incide en la cultura visual de los niños y jóvenes norteamericanos de fines de los años 70 -principalmente de las caricaturas [cartoons], historietas [comics], diseño gráfico del período en avisos, golosinas y productos varios- al momento de su arraigo estamos en presencia del graffiti de estilo neoyorkino como una nueva cultura visual, vehiculizada además gracias a las películas y portadas de discos en forma directa o mediadas por la mirada de la publicidad y las modas (Sobrero, 2012).

Si tenemos en cuenta que este universo visual no autóctono comienza a circular entre los jóvenes mediante los objetos de consumo, que llegan transformados por el lenguaje del mercado, tenemos que pensar en estas influencias como distintas al *writing* propio de la subcultura. Y también tenemos que añadir en esta valoración, aquellas otras fuentes más directamente ligadas a ellas: la experiencia del contacto con otros *writers* experimentados, los viajes y participación en vivo del *Movement*, los fanzines y las revistas del rubro. Por otro lado, la falta de herramientas acordes para desarrollar mejores técnicas y la mínima posibilidad de matices en las marcas de aerosol existentes en el momento configuraron un lenguaje reducido en posibilidades que fue hallando opciones en otros materiales. Debido a estas mínimas influencias y recursos, los *writers* locales pusieron en práctica un lenguaje gráfico menos ortodoxo, más mentado a experimentar soluciones en el marco de los recursos y referencias locales y globales (Teko en Ruiz, 2008, p.31).

Los murales locales muestran una voluntad de convivencia de estilos y una tendencia hacia una interpretación de la práctica del *writing* que progresivamente despega de la tipografía para favorecer composiciones que partiendo de los *wildstyle* buscan un graffiti más abstracto, además de figuras y caracteres. Ya en los inicios, esta forma de entender la disciplina explica también lo dificultoso de diferenciar las maneras en que los graffiteros querían interactuar con las audiencias. En palabras de Rasta:

> A mí me influenció la idea suya [Os Gemeos, Brasil] de no sólo hacer graffiti, sino ya hacerlo diferente, más cercano a las galerías y el street-art. A ellos, a su vez, los influenció Twist (Barry MCGee) cuando visitó São Paulo, desde San Francisco, con ideas también diferentes al grafiti [sic] convencional. O sea, el graffiti en Argentina fue distinto ya desde el día uno (acreditado en Data, *s/f* [(*circa* 2013a]).

En esta interpretación de la práctica, los motivos y los íconos comenzaron a tener una gran relevancia, y aunque el *nickname*, central para el *writing*, se mantiene en las piezas, las figuras adquieren una importancia cada vez mayor en el desarrollo gráfico de sus estilos, y al estilizar la tipografía en el transcurso de sus trayectorias van abandonando progresivamente la firma. De esta manera, podríamos decir que algunos de estos primeros *writers* se irán paulatinamente volcando a otro tipo de práctica más relacionada a los lineamientos del *Street Art*: convierten sus intervenciones en el despliegue de una estética que hacen evolucionar, enriqueciéndola, mixturándola, complementándola, a medida que adquieren más experiencias. De ellos, algunos habrán de tener una trayectoria extendida en los años que incluso persiste en la actualidad, mientras que otros definitivamente terminarán por desplazarse hacia el muralismo (dos Santos, 2019).

Desde fines de los 90 y en los años subsiguientes hallarán interviniendo las calles los *writers* "pioneros" de la escena, que llevarán el graffiti hacia zonas suburbanas por medio de su vinculación con crews activas en geografías cercanas. Luego de una etapa inicial, sobrevino una explosión en la cual emergió mucha producción creativa de la mano de la experiencia de estos primeros graffiteros, además de las visitas de otros artistas provenientes del exterior que se contactaban por medio de Internet, se alojaban con ellos y salían a pintar juntos. En esta etapa, el crecimiento sostenido sufre un *impasse* para el momento en que estalla la crisis socioeconómica en el 2001, período donde se hizo muy dificultoso acceder a la pintura en aerosol por sus costos. Esta situación se mantuvo hasta el año 2003, cuando la escena comenzó a ampliarse y diversificarse con crews actuando en todos los barrios de la ciudad y en el conurbano.

Para dar algunas posibles y muy parciales conclusiones

La sistematización de investigaciones, observaciones y archivos que vengo realizando a lo largo de este tiempo me permiten notar cómo se amplían vertiginosamente los registros y documentos desde el año 2008. Resulta muy complejo listar nombres y revisar producciones, seguir derroteros de las crews y no perderse en los laberintos de los perfiles en redes sociales: el universo del *graffiti writing* se expande al mundo digital y se transforma; estas prácticas modifican también nuestras idiosincrasias. Parece una tarea titánica y sin embargo es el desafío de seguir construyendo y re-construyendo los relatos que conforman nuestra identidad presente, que son también patrimonio.

La intuición de lo fragmentario de la escena y de las vacancias parece afirmar que para hablar de las historias del *graffiti writing* en Argentina hace falta todavía recuperar registros que, ya sea por efímeros, por *vandals*, por ausencia de interés, no se han incluido en ningún estudio formal. En los últimos años el campo de estudios del graffiti y del hip hop se ha ampliado enormemente y nuevas investigaciones hacen posible reorganizar y sistematizar

estos registros y testimonios que conforman una especie de escena nacional, fragmentada y difusa. Se ha venido mencionando una especie de distinción que resulta algo incómoda: la categoría de los *writers* legendarios[14] que se conformaría por aquellos sobre los que se ha documentado y escrito la mayor parte del material sobre el graffiti local. Los medios y la investigación académica han construido una versión sesgada que se reproduce ante la falta de nuevos aportes. Las circunstancias de esta construcción es interesante para ser estudiada y analizada a futuro.

Es cierto también que con el auge de los estudios sobre el hip hop hay nuevas perspectivas sobre la cultura y muchxs *writers* han cambiado de opinión respecto de mantener ciertos códigos de la cultura del *writing* como el anonimato, o acceden a ser entrevistadxs y contar sus experiencias de forma más abierta. Se debe mencionar que acceder desde el punto de vista de una *outsider* a mucha de esta información ha sido un proceso complejo y de alguna forma ante la carencia de los testimonios, se teoriza y re-construye con los fragmentos que –afortunada o aleatoriamente- fueron hallados. Lo que sí es necesario expresar es que todos nuestros aportes al campo y a la disciplina tienen que ser cuidadosos sobre la parcialidad que implica trabajar en estas circunstancias.

Y finalmente, ninguna historia del graffiti hip hop en la Argentina puede existir con la ausencia de los relatos de las escenas del resto de nuestra geografía, donde la vacancia es aún más grande y las re-construcciones más cuidadosas deben ser realizadas por colegas investigadores y participantes de esta cultura locales, insertos plenamente en ella y capaces de sumar sus testimonios y conocimiento.

14 A más de 20 años del surgimiento de la escena, todavía se encuentran activos dentro del graffiti aunque otros han dirigido su trabajo hacia el arte urbano, especialmente el muralismo. Todavía sigue siendo complejo acceder a ellos incluso conocer sus nombres de pila. Al momento de escribir este trabajo hemos recibido la negativa de varios a ser entrevistados, de forma que la reconstrucción siempre deja espacio a la posibilidad de iluminar más aspectos de la práctica que están conectados a esas experiencias. Ver: Ruiz, 2008, pp. 8-9; Kozak, 2004, p. 165, por ej.

Referencias bibliográficas

Abarca, J. (11 de febrero de 2018). *El graffiti no es `Arte´*. Ensayos Urbanos http://www.ensayosurbanos.com/2018/02/11/el-graffiti-no-es-arte/

Abarca, J (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.

Biaggini, M. (2020). *Rap de acá. La historia del rap en Argentina*. Leviatán.

Blanché, U. (2015). Street Art and related terms. Discussion and working definition. *Street art & Urban Creativity Scientific Journal. Metodologies for Research*, 1(1), 32-39.

Carazo, L.; Mingardi Minetti, M.; Roman C. (2007). *Comunicación e identidad en las prácticas culturales juveniles de hip hop*, Tesis de grado, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Castleman, C. ([1982] 2012). *Getting Up. Hacerse ver. El grafiti metropolitano en Nueva York*. Capitán Swing.

Colonna, G. (10 de mayo de 2011). Dame: El arte de pintar murales. *Castelar Digital* http://www.castelar-digital.com.ar/nota.asp?id=142

Data, J. s/f (*circa* 2013a). Leyenda del aerosol porteño. Entrevista a Federico Sáenz-Recio (Ex Rasta) *La Curandera* http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=2767

Data, J. s/f (*circa* 2013b). Verano del ´99. Crónica de un bombardeo *La Curandera* http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=2012

Data, J. [Manga King o MK!] (1999a). Invasión graffiti 1999. *Moshpit Posse. Revista independiente de hip hop. 3*(12), 18-19.

Data, J. [Manga King o MK!] (1999b). Yo... taggeo. *Moshpit Posse. Revista independiente de hip hop. 3*(11), 22-23.

Data, J. [Manga King o MK!] (1998). Graffitis a montones / Viene del Oeste. *Moshpit Posse. Revista independiente de hip hop. 2*(10), 1-6.

Data, J. [Manga King o MK!] (1997). Un cacho de cultura. Graffiti. *Moshpit Posse. Revista independiente de hip hop. 1*(4), 18-19.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer.* Universidad Iberoamericana/ ITESO.

dos Santos, L. (2019). Street Ar(g)t. *Aportes a los estudios sobre la creatividad ur-*

bana en la Argentina, Tesis de maestría (inédita), Instituto de Altos Estudios Sociales, UNSAM.

Figueroa Saavedra, F. (2006). *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Minotauro.

Gómez Muñoz, J. (2015). *25 años de graffiti en Valencia: aspectos sociológicos y estéticos*. Tesis doctoral (inédita). Universidad de Valencia.

Gómez Muñoz, J. (2014). De Filadelfia a Europa: El viaje del graffiti. *Ecléctica*. (3), 32-47.

Kozak, C. (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Libros del Rojas.

La Turma Archives (2007a). (19 de mayo de 2007). Primer Jam Argentino. *La Turma Archives*, publicado originalmente en *laturma.com* (c. 1999). http://laturma.blogspot.com/2007/05/primer-jam-argentino.html

La Turma Archives (2007b). (19 de mayo de 2007). MustaFastApolo: La Santísima Trinidad. *La Turma Archives*, Originalmente publicado en *Moshpit Posse* 2(10) c. Noviembre de 1998). http://laturma.blogspot.com/2007/05/mustafastapolo-la-santsima-trinidad.html

Lewisohn, C. (2008). *Street Art, the graffiti revolution*. Thames & Hudson.

Petrucci, M. (s/f [circa 2012]). El dueño de las paredes. *Revista Nueva*. http://revistanueva.com/portal/verNota/308

Ruiz, M. (2008).*Graffiti Argentina*. Thames and Hudson.

Sobrero, N. (30 de enero de 2012). Entrevista a Nerf. El graffiti me enseñó a ser más libre. *BK Magazine* http://www.bkmag.com.ar/bkmag.php?seccion=3&contenido=551

Capítulo 2

Graffiti hip hop en Rafaela: reflexiones acerca de los modos de representar y su caracterización como práctica discursiva

Mariana Torres Luyo (Universidad Nacional de Rafaela)

El valor cultural y las posibilidades comunicacionales del graffiti como lenguaje visual son muy potentes. En tanto práctica discursiva, otorga voz a diversos sectores sociales, imprime un diálogo espontáneo en la piel urbana de las ciudades, y actúa de este modo como una forma de expresión cuyo impacto social e histórico es esencial (Gándara, 2002). En este artículo nos interrogamos acerca del valor representacional y simbólico del *graffiti hip hop* en la escena urbana como lenguaje colectivo, a partir de un análisis de diversas producciones relevadas (registro fotográfico) en la ciudad de Rafaela. De este modo, la propuesta se centra en problematizar las diferentes valoraciones de este lenguaje a partir de una lectura retórica, descifrando diversas capas de sentido en los códigos de significación de la cultura (Schnaith, 1987).

El presente texto se enmarca en el Proyecto de Investigación 2020 titulado "Cultura en los márgenes: la escena hip hop en Rafaela", dirigido por la Dra. Constanza Abeillé. Los objetivos principales se concentran en la descripción e interpretación de aspectos de la cultura hip hop a partir del análisis de diversas producciones relevadas. El interés del proyecto pone en valor el abordaje de los discursos como "material de enorme riqueza para estudiar aquellas identidades juveniles que se reconocen no como meras actividades recreativas sino como formas de actuación política no institucionalizadas y, en este sentido, desarrollan códigos y significaciones que funcionan dentro de sus ámbitos sociales" (Abeille, 2020).

A partir de un vasto corpus conformado por diversos recursos tanto discursivos como visuales (canciones d e rap, graffitis, videos, entrevistas y otras textualidades) se recupera para este desarrollo el *graffiti hip hop*, también conocido como tag, caracterizado por Gándara (2002) como "una estrategia de expresión identitaria y de resistencia cultural utilizada por el movimiento hip hop" (p. 25). La autora destaca la fuerte expresividad de la imagen, más allá de la inclusión de elementos escritos, la particularidad que lo define como una práctica que "elige como soporte una superficie que no está destinada a ser soporte de escritura" (Gándara, 2002: 35). Así, el estudio del graffiti se pone en valor puesto que cada pieza conforma una representación cultural dentro del entramado urbano de la ciudad.

De este modo, el objeto de estudio se circunscribe en una selección de fotografías recuperadas del corpus elaborado a partir de diversas producciones relevadas en la escena urbana de Rafaela, específicamente aquellas realizadas (en su totalidad) por un artista local, Coran. Durante el mes de septiembre de 2018 trabajamos de manera colaborativa y realizamos un recorrido [15] en el cual visitamos algunos puntos de la ciudad reconocidos por la presencia de amplias producciones de graffitis. Cabe destacar la posibilidad de reponer el sentido de la práctica a partir de un *relato en primera persona*, evaluando a partir de qué criterios se pone en valor el lenguaje y su relevancia en el entorno urbano; así como también indagar en el lugar de 'espectador' que se encuentra con diversas marcaciones territoriales (Gándara, 2002) en diálogo con las propias.

Finalmente, cabe subrayar un aspecto que consideramos menester en relación al soporte que esta práctica escoge: *el lugar no legitimado*. Esta particularidad, como mencionamos anteriormente, pone en evidencia su carácter efímero dado que resulta imposible determinar el tiempo en que cada graffiti permanecerá en aquel lugar donde fue realizado. A partir de ello, consideramos fundamental hacer foco en la importancia que adquiere el registro fotográfico de estas expresiones. Lo antes dicho nos garantiza la *conservación museística de esas -autenticidades en peligro de extensión-* (Grau Rebollo, 2002: 32) y nos motiva a reflexionar acerca del valor que adquieren las fotografías como un registro histórico, un documento perdurable.

Los graffitis: tipologías y construcción del corpus

Tal como señalan diversas voces especializadas en el tema, resulta difícil establecer una clasificación de los graffitis, pero en este texto es imprescindible hacerlo para abordar el objeto de estudio. Gándara (2002) explora las diferentes definiciones y tipologías a partir de numerosos autores cuyos enfoques se posicionan desde múltiples perspectivas. Entre ellas, recupera la 'taxonomía' del *graffiti* de J. Gadsby[16], quien unifica criterios temáticos, espaciales y temporales, lo que supone algunas dificultades para definir una clasificación específica. Posteriormente cita a R. Blume, quien trabaja desde el análisis del discurso, centrándose en las motivaciones que atañen a la producción del graffiti. De este modo, construye una *clasificación posible* que nos interesa recuperar para ofrecer un contexto a nuestro objeto de estudio. La autora recupera una amplia enumeración de criterios que permiten dar cuenta de los diferentes tipos de graffitis y, luego de agruparlos, advierte ciertas constantes en relación al lugar, el medio y los contenidos. En base a ello, propone una primera distinción de dos categorías:

> los graffitis realizados en espacios externos, aquellos que están expuestos a la mirada pública de las calles y los de 'puertas adentro', realizados en ámbitos cerrados, circunscriptos. La segunda distinción se centra también en dos grupos: aquellas inscripciones que llamamos 'no corporativas', las espontáneas y anónimas que no surgen de una acción gremial o partidaria, sino de una voluntad de expresión individual o colectiva, y aquellas que son efectuadas por alguna institución o grupo en forma premeditada con fines de propaganda [...] A estas últimas las denominaremos 'corporativas' (p. 47-48).

Volviendo a nuestro objeto de análisis, situamos al *graffiti hip hop* dentro de la categoría de aquellos *realizados en exteriores, no corporativo*. Así, Gándara lo considera un *subtipo especial* de graffiti, dada la combinación de categorías, que responden a una caracterización específica vinculada a su materialidad y "su intencionalidad, que responde a una estética definida" (p. 49).

El corpus se conforma a partir de una colección de graffitis que se visualizan en la serie de fotografías tomadas durante el recorrido mencionado anteriormente. Las producciones visuales fueron realizadas en un periodo de tiempo que oscila entre los cuatro y cinco años, considerando el año en el que Coran comenzó a intervenir espacios del entorno urbano de Rafaela.

Para delimitar la selección, se retoma la metodología que propone Silva (1987) en su investigación y estudio sobre graffitis en el espacio urbano de Bogotá, a partir de la propia observación y análisis. El autor explica que, para definir el corpus, el equipo de trabajo encargado de relevar los graffitis realizó una ficha técnica de observación donde se recopilan los siguientes datos:

15 El trayecto fue realizado junto con Coran, líder grafitero local, cuyas piezas se analizan en el presente texto. Cada uno de los sitios visitados fueron señalados por él, y en cada uno de ellos, el artista callejero ofreció una mirada crítica acerca de la relevancia de sus graffitis en cada contexto urbano.

16 La autora determina seis grupos: Latrinalia, públicos, tags, históricos, epografía popular y humorísiticos. Señala la posibilidad de que un graffiti pueda pertenecer a más de un grupo a la vez.



Imagen 1. Graffiti en pared ubicada sobre Av. Santa Fe, Rafaela (Coran).



Imagen 2. Mural sobre pared ubicada en Av. Santa Fe, Rafaela (Niño de Cobre).



Imagen 3. Graffiti en el Skatepark de Rafaela (Coran)



Imagen 4. Graffiti en el Skatepark de Rafaela (Coran)

> fecha de localización del texto; ubicación, lugar y dirección; una reseña del contexto espacial y ángulos de visión; una reseña del contexto social, usuarios sociales del sector, zona de estudio, trabajo o vivienda; y, por último, las 'variaciones', esto es, las transformaciones que el informante pudiese descubrir (p. 27).

En nuestro caso, si bien las fichas de observación se construyen recuperando algunos de estos datos, se incorporan otros que corresponden a los intereses de los análisis centrados en la gramática visual. A continuación, describimos las caracterizaciones a las que arribamos a partir de la realización de las fichas. En cuanto a la ubicación de cada obra, se encontraron situadas en dos territorios urbanos completamente disímiles, se presentaron tanto en lugares alejados de las zonas más concurridas e incluso abandonados, así como también en paredes de una de las avenidas más transitadas de la ciudad.

En la Imagen 1, encontramos un graffiti en la pared de un estacionamiento ubicado sobre la avenida Santa Fe. Nos resultó interesante, no sólo por la singularidad del lugar que el graffitero elige sino porque, además, comparte su espacio con la obra de Niño de Cobre[17] (Imagen 2). Entonces, podemos ver cómo claramente los estilos muestran diferencias estéticas y representativas muy acentuadas (determinadas principalmente por el grado de iconicidad al que responde cada una), así como también se evidencia la particularidad que define a cada tipo de pintada: una tiene que ver con la representación hiperrealista de un

17 Andrés Iglesias, grafitero y muralista de la ciudad de Santa Fe conocido por su seudónimo Niño de Cobre es muy reconocido por el nivel realista y detallista de sus obras.

rostro (enmarcada en el género retrato) a partir de la técnica artística del mural, mientras que la otra se compone de signos lingüísticos que conforman una palabra y transmiten un determinado mensaje. Se encuentra ubicado en una zona céntrica y altamente transitada, específicamente en el Barrio General Mosconi, lo que permite darle otro tipo de visibilidad, reconocimiento y alcance. En esta avenida se encuentran varios locales comerciales, inmobiliarias, una escuela pública y a unas pocas cuadras se localiza la plaza 25 de Mayo, espacio verde central de la ciudad, donde se nuclean los bancos más importantes, la municipalidad y la Catedral San Rafael. Esta descripción de los puntos nodales más relevantes en el entorno urbano nos brinda mucha información acerca de los usos sociales del lugar.

En las Imágenes 3 y 4, podemos advertir graffitis realizados en el marco del evento organizado por el municipio de la ciudad: *Fusión Urbana*[18]. En aquella oportunidad, Coran fue contratado para realizar los graffitis allí mismo, durante el evento, como una actividad proyectada dentro de la programación cultural. Esta decisión resulta curiosa puesto que, de algún modo, este *pintar en vivo* inviste a la obra de cierta legitimidad, cualidad que desplaza y aleja al graffiti de los valores que suelen identificarlo históricamente: lo ilegal, lo clandestino, *pintar a escondidas.* En este caso, el sitio que le corresponde al graffiti, lejos de ser un *lugar no legitimado*, se transforma en un lienzo urbano destinado a tal fin, devenido escenario donde el artífice de la obra se convierte en el protagonista de la escena. Los graffitis fueron realizados en el Skatepark de Rafaela, ubicado en el barrio Pizzurno, caracterizado por la

18 Evento que reúne a protagonistas de las culturas urbanas emergentes de Rafaela y del país, organizado por la Municipalidad de Rafaela, a través de la Subsecretaría de Comunicación Pública.



Imagen 5. Graffitis en antiguo edificio de Hacendados



Imagen 6. Acercamiento del graffiti visualizado en imagen 5.

gran cantidad de espacios verdes que lo constituyen. El espacio donde se encuentran cuenta con un especial interés para esta actividad, puesto que se trata de un terreno diseñado específicamente para la práctica de un deporte urbano que posee un estrecho lazo con los graffitis: el *skateboarding*. Así, la identidad juvenil que habita y se apropia del espacio se ve consolidada por la intervención y presencia de esta práctica discursiva.

En el mismo barrio, localizamos otro espacio que resulta muy relevante para la producción de graffitis. A diferencia de los anteriores, las producciones visuales que distinguimos en las Imágenes 5 y 6 (plano detalle de una de las obras fotografiadas con un plano general en la Imagen 5), fueron realizadas en el resguardo de una estructura en desuso, ya no en el entorno urbano propiamente dicho. Este espacio, antiguo edificio de Hacendados de la ciudad, se encontraba abandonado y fue "tomado" por diversas *crews*[19] para ser intervenido con sus prácticas. Cuando realizamos el registro fotográfico, la mayor parte de las paredes, tanto del espacio central, como de las habitaciones, pasillos y recovecos, lucían pintadas. Tiempo después fue clausurado y cerrado definitivamente. De este modo, ya no se pudo acceder más a su interior y los graffitis quedaron ocultos bajo su techo, situación que transmite parte de la esencia que determina su materialidad: el carácter transitorio e impredecible de su existencia.

19 En inglés, el término crew refiere a los grupos de amigos o pandillas (Abeillé, 2020)

Hacia una lectura retórica del graffiti hip hop como práctica discursiva

En una sociedad mediatizada y atravesada por las redes sociales, la inmediatez y lo efímero, nos interrogamos acerca del valor del graffiti en la actualidad, en tanto lenguaje que permanece a través del tiempo y el espacio, un tiempo indefinido, aunque no ilimitado. Aquí hacemos referencia, en términos de Silva (1987), al "reconocimiento de su efímera duración, pues la vida de estos grafemas no ofrece ninguna garantía de permanencia y pueden desaparecer o ser modificados o transformados inmediatamente después de su realización" (p. 36) y un espacio donde habita el mensaje de alguien para todxs (¿o de todxs para alguien?) en el entramado urbano, donde *se hace tangible* (Gándara, 2002:17).

Proponemos una lectura retórica que nos permita problematizar sobre diferentes valoraciones atribuidas a este lenguaje, así como también desnaturalizar la mirada cotidiana de los mismos. Para ello, planteamos dos categorías de análisis que llamaremos lugar de la composición y lugar de la producción, estas nos permitirán abordar las plurales capas de significación que constituyen esta lectura. En la primera categoría indagaremos en el valor representativo, y para ello recuperamos uno de los tres niveles de análisis que Gándara (2002) presenta para explorar el graffiti en tanto práctica discursiva: la *composición*. En este apartado indagaremos en los aspectos que conciernen al código de la representación (Schanith, 1987), abordando conceptos específicos como legibilidad y lecturabilidad, así como también recursos visuales, narrativos y grado de iconicidad. Por otra parte, en la segunda categoría, nos concentraremos en aquellos aspectos que refieren al código de la cognición (Schanith, 1987) y su valor simbólico, en la legitimación de las prácticas y el abordaje del contexto (sitio de emplazamiento de las producciones).

Antes de ahondar en el desglose de las categorías señaladas anteriormente, consideramos pertinente reponer un sintético marco teórico respecto de la concepción de los "códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual" que expone Nelly Schnaith (1987), marco dentro del cual nos interesa centrar el análisis del corpus.

La autora define en primer lugar el concepto de código en tanto "cuerpo de reglas que rigen, en cada caso, diferentes comportamientos o funciones culturales" (p. 25), y en su ensayo profundiza en cada uno de ellos, exponiendo, y destacando, inicialmente su interrelación. El primer código al que Schnaith refiere es el de la percepción, el cual se centra en la relevancia del carácter perceptual de la cultura como condición previa, es decir, concibe a la percepción como "el pre-supuesto de la representación" (p. 27). En relación a esta afirmación, cabe destacar que aquello que vemos, cada objeto de la percepción, está "culturalmente coordenado y existen múltiples aprioris que condicionan y moldean la mirada a partir de supuestos culturales, ideologías históricas, estereotipos cognoscitivos, experiencias personales acumuladas" (p. 27).

En el abordaje del código de la representación, la autora explora los criterios históricos que se propusieron para figurar aquello que vemos, partiendo del grabado del rinoceronte realizado por Durero en 1515. Analiza la complejidad que implica tratar las convenciones perceptivas y conceptuales, indagando en los criterios de semejanza entre la representación y el objeto representado, atendiendo así al "grado de estereotipia que haya alcanzado el sistema de representación institucionalizado por la cultura y por el periodo histórico cultural" (Schnaith, 1987, p. 29). Finalmente, el código del saber o de la cognición involucra los procesos mentales que realizamos en el momento de interpretar el universo visual. Schnaith señala que "se constituye, para cada sujeto histórico, un depósito cognitivo aluvional que, en las diferentes épocas, prefigura la experiencia cotidiana, su percepción y su representación" (p. 29).

A partir de lo desarrollado, en el siguiente apartado indagaremos en los lugares de la composición y la producción, respectivamente.

Lugar de la composición

El interés de esta categoría reside en el análisis de aquellas particularidades del código de la representación focalizadas en el objeto de estudio. A partir de lo señalado por Schnaith en relación a la relevancia de las convenciones culturales, nos interesa indagar en los criterios estéticos que se recuperan de un imaginario muy característico y específico, ya que resultan de gran relevancia para la construcción visual de nuestro objeto de análisis. Si bien, tal como expusimos en el apartado anterior, resulta difícil establecer tipologías de graffitis, es posible reconocer en sus rasgos más pertinentes una fuerte influencia en el estilo visual de los graffitis del movimiento en los años 70 en New York. Aún cuando en sus inicios estuvo definido por la jerarquía que le otorgaban a la legibilidad de los graffitis, con el tiempo atravesó diversas transformaciones y, en una nueva etapa de experimentación y búsqueda artística, se inclinaron más hacia la incorporación de elementos complementarios, otras formas de realizar los trazos y articular los signos, incluyeron color y efectos de textura y contraste y así, sentaron las bases estilísticas de esta forma de expresión artística que permanece aún en la actualidad. A partir de estos criterios estéticos, junto con los señalados en el apartado anterior, analizaremos seguidamente la sintaxis de los graffitis que conforman el corpus en base al uso de recursos visuales y narrativos.

Morfología de los signos

En el compendio de imágenes seleccionadas, podemos identificar diversos estilos de graffitis en relación a la tipología de trazos, en algunos casos más orgánicos y en otros más geométricos, así como también la construcción de una representación en tres dimensiones, donde cada signo que lo constituye se dibuja con un determinado volumen. Para ello, Coran utiliza una perspectiva isométrica, con una variación en la técnica que consiste en alterar (y flexibilizar) algunas características formales. Por ejemplo, el eje que se toma como punto de referencia para proyectar la perspectiva varía en cada signo, lo cual evidencia una *torsión* en la concepción más clásica de este tipo de representación gráfica[20] y por consiguiente se refuerza la cualidad de *rebeldía* que caracteriza a este tipo de lenguaje.

Así como resulta relevante indagar en la tipología de trazos, también consideramos pertinente indagar la estructura de cada signo, sostenida por una determinada *modulación*, es decir, "orientación de la letra según la indica el trazo fino en las formas redondas" (Kane, 2012: 4) que direcciona la lectura. De este modo, consideramos la construcción del eje a partir de una agrupación de líneas que conforman la base estructural de cada signo, y para ello, recuperamos la definición de Langford (1979) quien señala que las líneas oblicuas, curvas y en espiral crean la sensación de movimiento y de tensión, mientras que las verticales y horizontales sugieren estatismo y las diagonales, dinamismo. Si retomamos la Imagen 3 del corpus, podemos identificar la presencia de un eje diagonal (inclinado hacia la izquierda) que evidencia un ritmo cargado de dinamismo. En este caso, esta operación estética tiene una fuerte articulación de sentido con el contexto espacial en el que se encuentra inserto y las actividades que allí se practican: el Skatepark de Rafaela.

En cuanto a la articulación de los signos, el artista visual crea composiciones donde cada uno de ellos se hilvana con el siguiente en una superposición y entrecruzamiento que le otorga unidad y enfatiza la ilusión de tridimensionalidad. Así, si bien la legibilidad comienza a verse comprometida, se genera un movimiento fluido y dinámico en la conformación de la palabra que se enriquece y acentúa a partir del sombreado en el contorno general en los bordes, recurso que permite generar la sensación de profundidad.

Legibilidad y lecturabilidad

Una de las características principales de este tipo de grafittis tiene que ver con el nivel de legibilidad que poseen. Tal como mencionamos anteriormente, en la mayoría de los casos analizados, esta se ve comprometida, es decir, el nivel de legibilidad es muy bajo dado que el reconocimiento de los signos es muy reducido. Por ello consideramos de suma importancia su abordaje, ya que nos permite explorar y comprender el modo en que este lenguaje visual tensiona estos conceptos. Si bien estas cualidades parten de un área temática específica en el campo del Diseño, nos interesa especialmente puesto que la esencia del graffiti es el juego *entre letras*, articuladas para formar una palabra o una sigla, conformando así

20 Si consideramos la construcción de un signo formalmente desde el diseño tipográfico debiéramos analizar, en un primer momento, la conformación de la caja de X, la línea de base y la modulación.

una unidad de sentido. Ahora bien, existen múltiples definiciones sobre legibilidad (y lecturabilidad), aquí recuperamos las que propone Jorge de Buen Unna (2013). El autor, en su texto "Diseño, comunicación y neurociencias" pone en discusión diversas nociones y conceptualizaciones a lo largo de un capítulo que dedica exclusivamente a la disputa que gira en torno de la legibilidad y la lecturabilidad. Al finalizar su recorrido teórico se focaliza en aquella que considera más precisa: "la legibilidad es, entonces, lo que permite que una letra se distinga de la otra, y la lecturabilidad, lo que hace que un texto sea más confortable y comprensible que otro[21]" (pág. 56). A los fines del presente escrito, nos concentraremos en el abordaje del primer término, dado que la lecturabilidad hace referencia al nivel de compresión o interpretación de un texto y, en el caso de los graffitis, se trata de una sola palabra en cada caso, e incluso, siglas.

Para evaluar la claridad de cada carácter, unidad mínima de la escritura, es importante considerar en primer término que la aplicación de un *tracking*[22] tan comprimido, es decir, de un espacio entre letras prácticamente inexistente, sacrifica gran parte de su legibilidad. De este modo, las formas y contraformas de cada signo quedan superpuestas y tensiona a la palabra hasta el límite de su entendimiento. Por otra parte, los signos son en su mayoría de caja alta, característica que posibilita rápido reconocimiento y contrarresta en parte la pérdida de legibilidad mencionada anteriormente. Asimismo, en varios casos emplean letras de caja alta y baja intercaladas y ello favorece aún más su inteligibilidad. El nivel de reconocimiento es mayor en palabras donde se emplean letras que reducen el riesgo de confusión entre signos, por ejemplo, letras como la "i" o la "a" (en minúscula) poseen un alto grado de diferenciación con respecto a otros caracteres.

Simetría y texturas

Es importante indagar en algunos aspectos que influyen y en muchos casos determinan la legibilidad o ilegibilidad de los graffitis: uno de ellos es la simetría y otro es la textura, dos aspectos que se constituyen como fuertes rasgos compositivos que definen, en este caso, el estilo estético de cada obra. La simetría permite organizar un determinado equilibrio visual a partir de la fragmentación de una composición en dos partes iguales, lo que iguala los pesos visuales en ambos lados de la misma. Por el contrario, una organización donde una de las partes pesa visualmente más que la otra es una composición asimétrica, dado que rompe con el equilibrio de la simetría. En la Imagen 1, la fragmentación de los signos se hace evidente a partir del uso de diferentes colores en cada una de las partes, potenciando la lectura fragmentada de los signos, una lectura interrumpida que no permite reconstruir la morfología de cada signo, al menos en un primer momento. La interpretación de este graffiti demanda de un esfuerzo más grande en el proceso de decodificación dada la ruptura en su composición visual. Asimismo, el rol que aquí desempeña la textura es crucial, puesto que "se utiliza para dar realismo y carácter" (Langford; 1979: 56), y en este caso confiere a la parte superior de la palabra un volumen que la separa de la otra mitad, creando de este modo una "partición de sentido" (Kane: 2013: 74). En cuanto a las tipologías de texturas, nos interesa destacar la superposición de dos: la textura visual, en tanto imagen que se ve plasmada en el lienzo urbano, y la textura material, propia del soporte que la contiene, la pared. Esta última tiene que ver con la percepción sensorial de la misma (específicamente con el tacto), mientras que la primera es sólo perceptible con la vista. Algunos ejemplos claves de este tipo de texturas son aquellas imágenes de espejos, humo, reflejos en soportes como agua, vidrios, metales, entre otros. Es interesante analizar cómo a partir del uso de la textura visual en este graffiti se construyen varias capas de sentido, por ejemplo, se le otorga un carácter más realista a los signos, así como también al entorno de nubes que acompaña y contiene la palabra. De este modo, el grado de iconicidad alcanzado varía con respecto a otros casos (dado su nivel de realismo). Esta convergencia de texturas aporta a la construcción de diversas narrativas, poniendo en valor el espacio donde se emplaza, y construye nuevos paisajes urbanos.

Color y variaciones

Por último, con respecto al uso de gamas cromáticas, hay una gran variación en cada caso, y esta no está necesariamente anclada a una intención vinculada a la construcción de una significación a partir del propio color, sino que tiene más que ver con el entorno urbano y lo que éste ofrece al graffitero como soporte para realizar su obra. Es decir, la elección de la gama cromática guarda una estrecha relación con las condiciones que le ofrece el contexto donde desplegará su trabajo, es decir, el nivel de deterioro de la pared, el color de base e incluso la intensidad y presencia de paredes aledañas (que también pueden contar o no con inscripciones). Allí se presenta un desafío para el artista visual, centrado en generar un quiebre visual en el ambiente que permita irrumpir dentro de lo que Coran llama la "estética tradicional" (Comunicación personal, 21 de marzo de 2022).

El uso de degradados en cada signo es una estrategia estética muy recurrente en las obras analizadas, en varios casos se utiliza para fragmentar los signos, destacar texturas y volúmenes o incluso generar un contraste particular con respecto al entorno donde se ubica. Cabe destacar que la manipulación y combinación de determinados colores otorgan una sensación de profundidad: "un mayor contraste entre colores sugiere también una distancia mayor entre frente y fondo, o si se quiere, entre figura y fondo" (Kane: 2013: 84). En las Imágenes 3 y 4 encontramos claros ejemplos de ello.

21 Walter Tracy (2003) citado en Buen Unna, 2013.

22 Adición o eliminación de espacios entre letras (Kane, 2013: 90)

Lugar de la producción

Para realizar el análisis desde este *lugar*, partimos del estudio que realiza Silva (1987) basado en la puesta en relación de lo que denomina valencias (marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, precariedad, velocidad y fugacidad) e imperativos (comunicacional, ideológico, psicológico, estético, económico, físico y social). Si bien en el texto de Silva se explora esta puesta en diálogo y se constituye como marco teórico de la investigación, aquí nos focalizaremos en la primera instancia de su desarrollo, dada la especificidad de nuestro análisis. El autor propone analizar siete "valencias, en calidad de propiedades co-presentes en la inscripción graffiti" (p. 30) para "cualificar los grafemas y pictogramas[23]", es decir, los graffitis.

A partir de esta caracterización, proponemos indagar en el anonimato y la escenidad, dado que contemplan aquellos puntos centrales que ya hemos abordado en el lugar de la composición, ahora situándonos en sus aspectos cognitivos. Silva precisa aquella primera valencia en relación a las particularidades que definen la autoría por principio. El autor menciona que "sus enunciados aparecen sin 'firma', o éstas apenas representan el nombre o denominación de organizaciones o grupos, los cuales buscan, de esa manera, proyectar su imagen pública" (p. 32). Luego define la escenicidad como el "lugar elegido, diseño empleado, colores usados y los aspectos materiales de la 'puesta en escena' de la inscripción, se constituyen en estrategias fundamentales del graffiti". (p. 32).

Entonces, recuperamos en primer lugar el concepto de anonimato para pensar en el valor simbólico del graffiti y su accionar metafórico, en tanto impronta que da cuenta de una ausencia con su presencia, es decir, el autor de la obra apela a su reconocimiento a partir de la personalización de su firma o *tag*. Sin embargo, ese reconocimiento no es completo: se circunscribe a un seudónimo dada la necesidad de no ser identificado con su nombre propio, por cuestiones de legalidad que invisten a la propia práctica. Silva hace alusión a ello utilizando la máscara como metáfora, y señala que toda la "toda simbología del enmascaramiento resume muy bien la condición oculta de esta valencia" (pág. 32). Coran define a esta máscara y esta necesidad de dejar su huella (*tag*) en la mayor cantidad de lugares posibles, como una forma de enunciar a todos ese "estuve aquí, una mera representación del pasar efímero del ser" (Comunicación personal, 21 de marzo de 2022).

Por otra parte, volviendo a la definición de escenidad, Silva considera a la elección del espacio y la ambientación por parte del graffitero como una estrategia fundamental de esta práctica discursiva. El autor señala que la selección del lugar donde transcurre la acción está "dotada por sí misma de significado extra-graffiti, pasa a señalar una fuerte incidencia de esta valencia en la evolución estética del graffiti" (p. 32). Está claro que el lugar de emplazamiento resulta crucial para construir su significación y, sobre todo, para expandir su interpretación. Si pensamos en una obra realizada a más de cinco metros de altura (Imagen 6) tendrá un valor diferente que una realizada a la altura de los hombros, no sólo por la gran visibilidad que obtendrá, sino también por las complejidades y desafíos que involucran las condiciones de producción (en un determinado tiempo que por lo general no muy es muy prolongado). Del mismo modo, poseerá mucho más valor aquel realizado sobre un vagón de un tren que en un lugar estático, es decir que el valor atribuido guardará relación con la puesta en circulación de los mismos: resulta clave la pluralidad de contextos en los que circulará la obra. El alcance de ese *tag* será mucho mayor al de uno realizado en un muro estático, el público que lo verá será diferente y, como menciona Coran, funcionará de algún modo como un "saludo entre *graffers*" de ciudad a ciudad (Comunicación personal, 21 de marzo de 2022). Se trata de un modo de marcar territorios que involucra los espacios más audaces y visibles. Para ampliar este planteo, recuperamos parte de la entrevista realizada a uno de los pioneros del subway art, en el documental Style Wars (1983)[24]. En un fragmento del mismo, el entrevistador expone algunos interrogantes acerca de los sitios más propicios para *graffitear* y Skeme[25] comenta: "es cuestión de poner tu tag en cada línea y en cada estación [...] se le llama llegar a toda la ciudad", y a partir de ello, señala dos cuestiones significativas: por un lado, la posibilidad de reconocimiento que les brinda plasmar su obra en un medio de transporte como el tren y la garantía de un alcance que involucra todos los barrios de la ciudad. Por otra parte, la satisfacción personal de tener la valentía y destreza para hacerlo y reconocerse en ese taggeo, cada vez que se suben al metro.

Entonces, por lo antes expuesto, la relación del graffiti con el entorno integra una estrategia orientada a visibilizar la práctica y el estilo[26], ya sea por afinidad y cercanía, como en el edificio abandonado de Hacendados (Imagen 4) como así también por todo lo contrario, cuando se sitúan en aquellos sitios donde su misión es irrumpir en la cotidianidad del entorno. Ello sucede, por ejemplo, en los barrios más céntricos, como podemos visualizar en la Imagen 1, fotografía tomada en un estacionamiento de Avenida Santa Fe.

23 Silva hace referencia a esta (otra) forma de designarlos porque su interés está centrado en destacar la "extrema relatividad del texto graffiti, siempre sometido, en mayor grado que diversos enunciados de otra clase, por su propia dinámica y naturaleza, a las variaciones ideológicas del real acontecer social" (p. 30).

24 Film documental creado por Tony Silver que retrata parte de la historia del *style writing* a partir del relato de varios *writers*, el público y las autoridades. Pone en diálogo estas tres miradas en diferentes entrevistas y recorridos por la ciudad. De este modo, presenta a los precursores del graffiti de Nueva York en los años 70´s.

25 Grafitero norteamericano, conocido también como *3 Yard King*. Su nombre es reconocido por una serie de graffitis pintados en trenes del sistema subterráneo de Nueva York.

26 En relación a ello, Coran sostiene: "una vieja frase dice que no tiene sentido tener el mejor estilo si nadie lo ve". (Comunicación personal, 21 de marzo de 2022).

Para concluir el desarrollo de este apartado, volvemos sobre los estudios que Silva realiza sobre las valencias para centrarnos en una idea que nos interesa poner en relación con los códigos de significación que analiza Schnaith. Silva señala que "las valencias actúan en un nivel cognoscitivo: son los elementos inherentes al código que distribuyen y organizan su posible saber" (p. 34). En este sentido, el graffiti en tanto práctica discursiva crea y enriquece un código de representación que le es propio y, de este modo, contribuye a la construcción de un imaginario visual universal sobre estilos y gramáticas visuales que lo identifican. Así, tal como expone Shnaith (1987), a "ese saber de la conciencia corriente contribuyen, aluvional y no sistemáticamente, los procesos históricos, los cambios sociales, las revoluciones teóricas o técnicas, los grandes descubrimientos o las conmociones estéticas que replantean el estatuto de la sensibilidad" (p. 29).

A modo de cierre

El presente desarrollo nos permite constatar la potencialidad del graffiti como práctica discursiva y la pluralidad de lecturas que habilita el análisis tanto compositivo como retórico. En un nivel representativo se pone de relieve la relevancia de dos elementos fundamentales que en su puesta en relación ponen en juego múltiples valoraciones: por una parte, el sitio de la composición, donde se involucran los criterios estéticos a disposición de aquello que se propone comunicar. Por otra parte, el sitio de la producción que, como desarrollamos en apartados anteriores involucra el lugar del sujeto en tanto productor y creador de la imagen y los sentidos que en ella se articulan.

La amplia variabilidad en la morfología de los signos, trazos, recursos visuales y usos de gamas cromáticas transforman a las palabras en imágenes, es decir, es posible identificar un pasaje de signos lingüísticos a signos visuales y en esta operación encontramos la potencia narrativa de los recursos visuales utilizados.

Tal como mencionamos al final del apartado anterior, esta práctica conforma su propio código visual, nutrido de diversas influencias estéticas que aportan a la consolidación de sus características identitarias. Si bien en muchos casos estas producciones no perduran en el tiempo, dado su carácter efímero y su inevitable convivencia con otras formas de lenguaje visual en el entorno urbano público, aportan a la construcción de una cultura visual que crece y se transforma con el paso del tiempo. De este modo, cada obra pintada en las paredes, edificios, postes, trenes, en cada espacio transformado en lienzo urbano, se constituye en una pieza que resignifica una cultura visual que se mantiene en constante movimiento. Esta práctica visual se convierte entonces en un arte callejero que forma -y formará- parte de la historia de la ciudad, así como también, de la memoria colectiva visual del *graffiti hip hop*.

Referencias bibliográficas

Abeillé, C. (2020) *Cultura en los márgenes. La escena hip hop en Rafaela. Revista Avatares de la comunicación y la cultura Nº 19*. Consultado el 22/02/2022 en https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares

Buen Unna, J. (2013). *Diseño, comunicación y neurociencias.* Ediciones Trea, S. L. España.

Gándara, L. (2002). *Graffitti*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

Grau Rebollo, J. (2002). *Antropología audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social.* Ediciones Bellaterra. España.

Kane, J. (2012). *Manual de tipografía*. 2da edición ampliada y revisada. Editorial GG.

Langdford, M. (1979). *La fotografía, paso a paso.* Blume, España.

Sschnaith, N. (1988). Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual. Buenos Aires: *Revista Tipográfica Nro 04*.

Silva, A. (1987). *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del graffiti.* Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo Series Minor XXIX. Bogotá.

Silver, T. (1983). *Style Wars: The Origin of hip hop.* Productora: Public Art Films.

Film de referencia

STYLE WARS: THE ORIGIN OF hip hop (1983). Duración: 69 min. Estados Unidos. Dirección: Tony Silver. Guión: Henry Chalfant, Tony Silver. Género: Documental. Productora: Public Art Films.

Entrevista

Coran, comunicación personal, 21 de marzo de 2022.

Capítulo 3

La arbitrariedad de un espejo que nada refleja y unas letras que nada dicen

Jesús Peñaloza (Universidad Nacional de La Plata)

"Quizá sea la primera vez que se descubra en la cultura occidental esta dimensión absolutamente abierta de un lenguaje que no puede detenerse."
Foucault (1966

Este trabajo propone repensar la existencia de la escritura graffiti mediante conceptos foucaultianos puestos en juego por medio de la re-apropiación del análisis del espejo de fondo de "Las Meninas" de Velázquez realizado en Las palabras y las cosas (1966). ¿Qué mecanismos se interrumpen cuando nos cruzamos con la escritura graffiti en un tren o subterráneo? ¿Tiene algún sentido su presencia? ¿Importa que no podamos codificar su lectura?

Cuando observamos alguna *escritura graffiti* en trenes o subterráneos, por lo general, nos encontramos inmersos en la rutina que nos impone la ciudad. Pero de repente, frente a nuestros ojos, se abre un medio de transporte ferroviario que tiene un color distinto, un acento, al cual nos podemos dirigir de modo indiferente o como un espectador interesado. Empero la *escritura graffiti* seguirá manifestándose con o sin espectadores; no exige nuestra atención pero sí pretende atraerla. Así como en "Las Meninas" de Velázquez Foucault encuentra, en el espejo del fondo, representados al rey Felipe IV y a su esposa Mariana como centro de la representación y justificación de todo el armado de personajes, de esta misma manera proponemos ver a los autores de la *escritura graffiti*: toda la representación gira en torno a su accionar; pero al igual que los monarcas, están ocultos.

En "Las Meninas" apenas tenemos la intuición, como afirma Foucault, de que estos personajes que observamos en el espejo del fondo son a quienes observan todos. Suponemos que es el espectáculo que todos fueron a presenciar. Mediante esta metáfora Foucault comienza su argumentación, estamos específicamente hablando de la primera relación que se establece entre el sujeto, el mundo y la escritura.

Si los reyes son los enviados de Dios, en ellos se encuentra la verdad de su existencia y el *lenguaje* no tendría otra función que traducir o "alumbrar" el significado implícito en las cosas. Concluida esta etapa, la literatura cobra tal fuerza en su propia estructura y música interna que abandona su conexión divina y comienza una serie de auto referencias que se extenderán hasta el infinito.

> Esta vieja noción fue reanimada, sin duda, a través de la Edad Media y desde el principio del Renacimiento [...] tiene una o más bien dos funciones muy precisas en la configuración epistemológica de esta época. Como *categoría del pensamiento* aplica a todos los dominios de la naturaleza el juego de las semejanzas duplicadas; garantiza que cada cosa encontrará, en una escala mayor; su espejo y su certidumbre macrocósmica [...] como *configuración general* de la naturaleza, pone límites reales y, por así decirlo, tangibles al avance incansable de las similitudes que se relacionan. (Foucault, 1966, p. x)

Guiaremos nuestro trabajo mediante el análisis del lenguaje, sus formas desencadenantes y, en palabras de Foucault, sus condiciones de posibilidad, dejando de lado al sujeto y su rol creador para pensarlo como función variable y compleja del lenguaje y la época. Pero antes de proseguir con el análisis de la *escritura graffiti*, pensaremos por un momento en las consecuencias que podemos extraer de su existencia, a partir de la idea de *dispositivo*. ¿Cómo logran hacerlo? ¿Qué está en juego? ¿A quienes perjudica?

Este graffitero o *autor función* (Foucault, 1969), si bien no desencadena toda una nueva lógica de pensamiento como sí lo han hecho Marx y Freud, según palabras del autor, sí despliega una serie de signos, actitudes y grietas en un *dispositivo* muy importante, la propiedad privada. Siguiendo a Agamben (2005), por *dispositivo*, se entiende "una especie -digamos- de formación que tuvo por función mayor responder a una emergencia en un determinado momento. El *dispositivo* tiene pues una función estratégica dominante [...] El dispositivo está siempre inscripto a un juego de poder" (p. 1).

El *autor función* de la *escritura graffiti* crea una serie de interrupciones a dispositivos relacionados con la propiedad privada y, como respuesta, el Estado erigirá un aparato de censura y demonización centrando los problemas de inseguridad sobre una manifestación artística divergente que se relaciona con lo ilegal. Pero no es un hecho ilícito por transferencia violenta de bienes; ni mucho menos un ilegalismo.

> La economía de los ilegalismos se ha reestructurado con el desarrollo de la sociedad capitalista. Se ha separado el ilegalismo de los bienes del de los derechos. Separación que cubre una oposición de clases, ya que de una parte, el ilegalismo más accesible a las clases populares habrá de ser el de los bienes: transferencia violenta de las propiedades; y, de otra, la burguesía se reservará el ilegalismo de los derechos. (Foucault, 1975, p. 91)

En esta ciudad se impone la disciplina en cada unos de sus servicios, se sigue una lógica de la separación absoluta del todo; un ordenamiento que no solo impone una rutina sino que proporciona un saber sobre los sujetos que moldea. En esta ciudad el arte está en museos hecho por "artistas", jamás por vándalos ni aficionados, donde aquel que quiere ver "verdadero arte" debe ir donde le han indicado que debe buscarlo. Citando a Foucault (1975), podríamos decir que "en todo caso en el horizonte de estas prácticas ilegales –y que se multiplican con las legislaciones cada vez más restrictivas- se perfilan unas luchas propiamente políticas" (p. 279).

Cuando estamos sentados esperando el tren o el subte y vemos estas escrituras, sabemos que eso no está permitido, que nadie puede ir y pintar un tren de principio a fin, por que se levantó con ganas de hacerlo. Tal vez sea solo ese gesto, sin víctimas, sin armas, sin nombres, sin patrocinadores, ni publicidad el que nos debe bastar para hacernos saber que hay mucha gente que participa de la *escritura graffiti*, que pone su vida y libertad en juego, solo por placer o catarsis; que no quiere ni desea fama o gloria. Posiblemente solo están ahí para recordarnos que hay cosas que no se compran, ni se venden o que el lenguaje tiene vida propia y que la arbitrariedad de su ser no se puede controlar. Así, diría Foucault, "puede, por lo tanto, ocurrir que el delito constituya un instrumento político que será eventualmente tan precioso para la liberación de nuestra sociedad como lo fue la emancipación de los negros; ¿se habría realizado ésta sin él?" (p. 296).

Esta *escritura graffiti* que se ha dejado ver por un instante, en forma más de signo que de lenguaje, como lo hacen la mayoría de las cosas en nuestro tiempo, nos ha dejado en el mejor de los casos el recuerdo de su forma, su color o su impronta. Sabemos que son nombres o representan letras; a veces legibles, otras indescifrables. Pues si son letras, ¿por qué no son legibles? ¿Cómo es que estas han cobrado formas tan diversas? ¿Será tal vez que no desean ser leídas?

Para dar una respuesta provisoria a estos interrogantes es que pensaremos la escritura graffiti como un acontecimiento contemporáneo, propio de la configuración que ha tomado el lenguaje después de la consolidación de la modernidad durante el siglo XVI y XVII. Durante este periodo, el lenguaje ha dejado atrás toda relación posible con los objetos; se ha volcado sobre sí mismo en un devenir de pura representación extendida hasta el infinito. Debido a esto, ha perdido su conexión original con la naturaleza y ha logrado propagarse de manera tan ligera como los acontecimientos históricos le han permitido.

> Los signos naturales no son sino el esbozo rudimentario de los signos de convención, el dibujo lejano que sólo quedará terminado por la instauración de lo arbitrario [...] Un sistema arbitrario de signos debe permitir el análisis de las cosas en sus elementos más simples; debe descomponerse hasta sus orígenes...es el que introduce el conocimiento de la probabilidad, el análisis y la combinatoria, lo arbitrario justificado del sistema [...] Pero si interrogamos al pensamiento clásico en el nivel de lo que arqueológicamente lo ha hecho posible, percibiremos que la disociación del signo y de la semejanza principios del siglo XVII ha hecho surgir estas figuras nuevas [...] como una red única de necesidades. Esto es lo que ha hecho posible estas individualidades que llamamos Home, Berkeley, Hume o Condillan. (Foucault, 1966, pp. 89 y 90)

Es solo a partir de este acontecimiento que el lenguaje y sus derivaciones han cobrado un valor propio que no busca justificación ni en la naturaleza ni en los individuos. Es por este motivo que si bien la *escritura graffiti* tiene autores y estos le dan formas heterogéneas y particulares, nosotros pensamos en ellos como la parte arbitraria de una mutación del lenguaje. También entendemos que si por primera vez esto se dio mediante el transporte público, fue por su cualidad popular, libre y gratuita, precedente al uso masivo de Internet. La *escritura graffiti* se encuentra del lado de lo dionisiaco, la doxa, la noche, lo anónimo, lo azaroso, lo desapercibido, lo sucio, lo descuidado, lo colectivo, lo efímero, toda el ala del arte que exploraron las posvanguardias y que aún nos cuesta aceptar. Creo ese es el espíritu de la *escritura graffiti*: la interacción sin intermediarios, la búsqueda de nuevos públicos, la existencia de un signo que sangra y transpira por las noches fundiéndose en un aquí y ahora que poco tiene que ver con la institución arte y mucho con la experiencia artística.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2005). El autor como gesto. En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2016). *¿Qué es un dispositivo?*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Deleuze, G. (2014). *El Poder: Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.

Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Foucault, M. (1969). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.



PARTE 2

El rap

Capítulo 4

Antecedentes históricos de la práctica de rap en la República Argentina

Martin Alejandro Biaggini (Universidad Nacional Arturo Jauretche)

"Las generaciones son ficciones. Clasificar a un grupo de personas ubicándolas entre dos fechas, es una manera de imponer una narrativa" - **Jeff Chang**

El presente capítulo expone resultados preliminares de un proyecto de investigación de carácter exploratorio y descriptivo, que analiza antecedentes históricos de la práctica del rap en la República Argentina, desde la perspectiva de la *historia oral*. Se realizó un trabajo de campo entre enero de 2018 y junio de 2021 en el cual se seleccionó a un grupo de raperos que eran mencionados en forma recurrente como pioneros en entrevistas y reportajes de la temática, y mediante la técnica bola de nieve, técnica de muestreo que funciona en cadena, en la cual el primer sujeto entrevistado ayuda a identificar a otros sujetos de características similares, se identificaron y contactaron a otros raperos con los que compartieron sus primeras experiencias. Siguiendo el método de Bertaux citado por Breilh (1994: p.130), quien recomienda utilizar la técnica de bola de nieve hasta lo que define como *saturación*, una vez que arranca el proceso de entrevistas, la primera de ellas ofrece información, la segunda añade algo, pero en ella se repiten algunos elementos y, así sucesivamente, hasta que se llega a un punto en que las nuevas entrevistas ya no aportan al proceso de comprensión de los patrones y relaciones sociales investigados.

Se realizaron entrevistas en profundidad como técnica de recolección y construcción de fuentes orales para la producción de conocimiento, por lo que nos proponemos explorar su utilización en el marco de la *historia oral* (Aceves Lozano, 1994; Collado Herrera, 1994). Consideramos la técnica de la entrevista como una herramienta importante en tanto permite acceder a la información referencial sobre determinados hechos o acontecimientos, pero principalmente en la manera en que son relatados e interpretados por los sujetos, las experiencias, sentidos y significaciones que construyen. En términos de Leonor Arfuch, esta técnica permite relacionar dos universos existenciales, uno del ámbito público y otro del ámbito privado, y permite "una articulación tranquilizadora entre vida y obra, una aproximación al fenómeno de la creación, a ese lado oculto de la autoría que el producto en sí mismo no" (Arfuch, 1995, p. 24). Si bien pueden reconocerse diferencias generacionales entre los entrevistados que no se limitan sólo a la cuestión etaria sino en su sentido sociológico, hallamos en sus testimonios relaciones de un tiempo y experiencia histórica compartida. Se pretende, pese a las diferentes instancias y roles que los entrevistados fueron asumiendo, recuperar los sentidos inscriptos respecto de las prácticas del rap. Para la triangulación de datos se entrevistó a periodistas especializados y se rastrearon diversas fuentes: notas periodísticas, blogs, redes sociales en internet y video documentales sobre la temática, los cuales enriquecieron o cuestionaron en su contraste a los testimonios orales.

En una primera instancia abordaremos el origen del rap como elemento del hip hop y su evolución y llegada a nuestro país para luego analizar las distintas experiencias de la práctica rap en diversas ciudades de la República Argentina.

hip hop y rap

El hip hop es un movimiento cultural que integra varias prácticas urbanas (entre ellas el rap) que se consolidó en barrios periféricos de Estados Unidos a mediados de la década de 1970 (Chang, 2017). Las fiestas de hip hop comenzaron en los suburbios de Nueva York donde vivían las comunidades afroamericanas y latinas. Allí se organizaban fiestas al aire libre llamadas fiestas de la cuadra (*block parties*), que consistían en encuentros callejeros armados por jóvenes que no tenían recursos para ir a las discotecas y no se identificaban con la música de moda. En estas fiestas, los emigrantes jamaicanos desarrollaron un papel fundamental porque fueron los que difundieron el llamado sound system: conseguían grandes parlantes gigantes que conectaban gracias a la electricidad de los postes de alumbrado, a través de los cuales hacían sonar música grabada en casetes que llegaban de Jamaica (Chang, 2017; Chuck D, 2017). Los *discjokeys* eran los que se encargaban de mezclar la música, y el animador (o maestro de ceremonia o MC), al comienzo, solo presentaban a los *discjokeys*, pero con el tiempo fueron ganando más participación y comenzaron a contar historias más elaboradas sobre sus vivencias cotidianas. En ese contexto aparecen las primeras experiencias conocidas de rap, por lo menos en el sentido mítico del relato histórico. Tal como lo explica Di Cione: "como suele ocurrir con las historias de las músicas populares en general, casi todos los trabajos sobre hip hop comprenden alguna periodización fundada en algún mito de origen, seguido de la identificación de un grupo de representantes considerados "pioneros" del género musical en cuestión" (Di Cione, Inédito, p. 5).

Durante los primeros años la práctica del rap se mantuvo en el circuito *underground*, y la primera forma de comercialización fue a través de casetes que pasaban de mano en mano. Recién con el lanzamiento del sencillo "Rapper´s Delight", de la agrupación Sugarhill Gang (1979), que vendió más de ocho millones de copias en todo el mundo, el rap comenzó, a principios de 1980, a consolidarse en el espacio comercial (García Naranjo, 2006). En el año 1980 el disco de Sugarhill Gang fue editado en la República Argentina por la compañía RCA con el nombre castellanizado "Delicias de un Charlatán"[27]. En Venezuela, el gerente general de la disquera Promus, Chuto Navarro, encargó al comediante Perucho Conde la grabación de un tema de rap. De esa manera se graba "La Cotorra Criolla", tema musical que muchos consideran el primer rap en castellano. En esa misma línea, Arnaud Rodríguez y Miele editan "Melo do Tagarela", versión de "Rapper´s Delight" brasilera con una letra satírica pero crítica en cuanto a su temática (Martins, 2015). Estos temas fueron influencia en el resto de Latinoamérica, replicándose en la edición de nuevas versiones o temas inspirados, como "La Cotorra Criolla" y "La Cotorra Deportiva", ambas del grupo Ocho y la gente, editados en Perú (1980), "Margarita, ven acá" en República Dominicana (1980), y la versión de "La Cotorra Criolla" del grupo Malvaho en Argentina (1981), entre otros.

En Estados Unidos, el hip hop ganó un lugar privilegiado en la cultura popular después de una fuerte exposición mediática que logró popularizarlo, primero en las páginas de medios gráficos, como la publicación del artículo sobre el *break* (quebrar, en inglés) de Sally Banes (1981), luego gracias a Michael Jackson y finalmente en varias películas de Hollywood como *Flashdance* (1983), y las de bajo presupuesto Breakin (1984), Breakin 2 (1984) y *Beat Street* (1984). En 1983 se había estrenado en Estados Unidos *Wild Style*, película de culto considerada el largometraje fundacional del cine de hip hop[28]. De esta manera, en la primera mitad de la década de 1980, la expansión de la cultura hip hop y sus elementos alcanzan dimensiones mundiales, ayudada por los procesos de globalización de las tecnologías y los medios masivos de comunicación.

27 Estas primeras experiencias de rap en Latinoamérica utilizaban términos como *charlatán*, *cotorra o tagarela* (traducido del portugués *parlanchín*), para denominar el estilo de rap o rapeo, aún no conocido socialmente.

28 Este film no fue estrenado en los circuitos de cines argentinos, solo pudo verse recién muchos años después en formato video.

Apropiaciones de la práctica del rap en la República Argentina

Durante la década de 1970, algunos músicos argentinos comenzaron a viajar al exterior para comprar nuevos equipos de sonido y discos. Uno de ellos fue Charly García, quien luego de los shows "Adiós a Sui Generis" en el Luna Park y la disolución del grupo, logró establecerse sólidamente en el mercado discográfico. Tras frecuentes estadías en Nueva York (del Mazo 2019: p. 195), adquirió nuevos equipos y discos, con los cuales comenzó a experimentar cambios musicales desde el último disco de Sui Generis, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. En el año 1979, con el grupo Seru Giran, edita el tema "La Grasa de las Capitales" (autor Charly García, del disco homónimo) con un fragmento de la letra cantado estilo rap [29]sobre la base de la música, que puede ser considerado uno de los primeros raps en idioma español grabado en un estudio.

En 1981, el grupo Malvaho edita la versión local del tema "La Cotorra Criolla", y en 1984 Charly García edita el "Rap del Exilio" (álbum *Piano Bar*). Paralelo a ello, y sumado a la versión local de "Rapper´s Delight", se editan en Argentina otros discos de rap estadounidense: *The Breaks* de Kurtis Blow, que en 1981 edita Mercury con el título castellanizado de *Los Frenos*, y dos años más tarde el del grupo Whodini, edición local de 1983 bajo el sello RCA, los cuales se vendían como novedades de la música *disco* o *funk*, aún no conociéndose el género rap masivamente.

Tras el inicio del conflicto bélico con Inglaterra -conocido como la *Guerra de Malvinas*- en abril de 1982 el gobierno militar[30], mediante los interventores de los medios de comunicación, ordenó erradicar todo tipo de música en inglés, dando lugar al rock nacional (Lucena, 2013, p. 9). La transición democrática comenzó a cambiar este panorama, no sólo por la apertura en cuanto a gustos musicales, sino también por la liberación de prácticas culturales antes vedadas, como por ejemplo reunirse en el espacio público.

Uno de los exponentes de la música estadounidense que mayor incidencia tuvo en Argentina fue Michael Jackson, con el sexto álbum de su carrera solista: *Thriller*. Lanzado a finales de 1982, le valió siete *Grammy* más y ocho premios *American Music Awards*, entre ellos el Premio al Mérito, siendo el artista más joven en ganarlo. El aparato publicitario estadounidense dio pie en Argentina a una "Jacksonmania", fomentada por notas en revistas, radio, televisión, etc., con la que se conforma un fanatismo por un estilo de baile no tan conocido en Argentina (llamado *breakdance*). Según explica Shaviro:

> La fama de Jackson (…) sólo fue posible en una era de "cultura de masas" que ya no exist e. En la época de producción en masa fordista y el marketing masivo, los productos culturales también se vendían masivamente. Este proceso alcanzó un nuevo nivel de intensidad cuando la televisión reemplazó al cine y las radios como los medios masivos dominantes" (Shaviro, 2014, p. 59).

En ese contexto, en el año 1984 el Canal 9 de Buenos Aires contrata al crítico de cine Domingo Di Nubila para conducir el programa "El show de Michael Jackson"[31], que en principio emitía videoclips del artista, y relataba anécdotas e información sobre su vida y luego organizó concursos de baile *break* (Montero, 2016), que fomentaron la imitación de los pasos de baile por la juventud local. Como parte del jurado del concurso, se contrata al grupo local Los Breakers (conformado inicialmente por Néstor Fernandes y Hugo Aliendro). En ese ámbito, el joven Roberto Martín Alieruzzo, oriundo de la zona oeste del conurbano de Buenos Aires, quien sería en el futuro conocido como Mike Dee, comienza a imitar al *Rey del Pop* gracias a su destreza como *b-boy*[32] y a su parecido físico con el cantante.

Mike Dee, miembro de la Morón City Breakers y formador de la agrupación Bola 8, recordaba:

> Yo era muy parecido a Michael, mi primera aparición pública fue imitándolo en el programa "Mesa de Noticias" en canal 7. A partir de eso me abrió las puertas para hacer shows en distintos lugares (discotecas, pueblos, provincias). Ahí yo bailaba *breakdance* y rapeaba. (Comunicación personal con Roberto Alieruzzo, en la ciudad de Morón, el 5 marzo 2018)

Ese mismo año se estrena en Argentina el film *Breaking* (Silberg, 1984), re nombrado como Breakdance, en cuyas primeras proyecciones el grupo Los Breakers realiza una demostración de *breakdance* en la puerta del cine. Sumado a ese creciente éxito, otros grupos musicales similares ingresan al mercado local, como el grupo Break Machine con su tema "Street Dance" (1983), y un videoclip en el cual los tres cantantes de origen afroamericano bailan *break* mientras cantan. Ese mismo año realizaron tres fechas en vivo en el estadio Luna Park[33], con la participación del grupo Los Breakers. El baile *break* se conforma así como

29 El rap es un estilo afroamericano que consiste en hablar o recitar rimas siguiendo un compás o una base musical. Sus componentes son el contenido del verso, la fluidez a la hora de introducirlo en el ritmo (conocido en la jerga como *flow*) y la entrega (cadencia o tono) (Adinolfi, 1989; Toop, 1991)

30 Gobierno resultado del golpe de Estado militar que gobernó Argentina entre 1976 y 1983.

31 Luego el programa sumo video clips de otros artistas y paso a llamarse "El show de Michael Jacskon y sus amigos" y posteriormente se agregó un programa concurso sobre baile break dance llamado "Bailando con Michael Jackson", que se grababa en una discoteca del municipio de Avellaneda.

32 B-boy es el nombre con el que se conoce a los chicos que bailan break dance.

33 Tradicional estadio techado de Buenos Aires, en el cual se realizan actividades deportivas y artísticas, de gran

una moda y comienza a aparecer en programas de televisión, concursos en distintas discotecas, y hasta publicidades televisivas.

El b-boy Tito Caro, luego DJ de MC Ninja[34], recordaba sus inicios como bailarín:

> Yo realmente venía viendo esas cosas que me gustaban. Yo siempre digo que no era b-boy, yo era bailarín de *breakdance*, yo ni sabía cómo se llamaba. No teníamos quien nos enseñe. Cuando se estrenaron las películas, íbamos al cine a verlas cinco veces seguidas -nos escondíamos en el baño- y prestábamos atención, de quién era el músico, los detalles de los bailes, etc. (Comunicación personal con Tito Caro, en Vicente López, el 12 de febrero de 2019)

El b-boy y DJ Bart también recuerda cómo conoció los elementos de la cultura hip hop:

> Cuando aparece la película *Beat Street* la fui a ver, y esa película dio en el clavo con todo lo que yo venía pensando hace tiempo. Ahí vi el DJ, el baile, el graffiti, ahí vi todo y ahí ya no me quedaron más dudas. Yo necesitaba eso. Eran años que no tenías información de nada. Si te enterabas era porque alguien te lo decía. (Comunicación personal con Fabián Caruso, en Villa Madero, 11 de marzo de 2018)

El b-boy y DJ Funky Flores recuerda sus inicios:

> En esa época se estaba dando la película *Breakdance (Breakin)*, y había un film que acá se llamaba *Street Dance (Breaking ´n´ Enterin*, 1983). Se había terminado la época de bailar, ya no se daban las películas en cine. Pero esta película, *Street Dance*, se estaba dando en el cine de Lugano. Voy al cine, me siento -no había nadie en el cine. En la oscuridad aparece un tumulto de pibes y se sientan al otro lado. Termina la película, se prenden las luces, y del otro lado del cine estaban Mike Dee, Marcos Vincent, Money, creo que Claudio y otros más. Ellos hablaban de la película y en una de esas me habla Mike, me empezaron a hablar, me preguntaron si yo bailaba, y desde ahí nos hicimos amigos. (Comunicación personal con DJ Funky Flores, en González Catán, 3 de octubre de 2018).

Frost, el hombre de acero, b-boy miembro de la Morón City Breaker y uno de los integrantes del grupo Sindicato Argentino del Hip-Hop (premio *Grammy Latino* 2001) recordaba:

> Vino el film *Breakdance*, la moda, ropa de lona. Esas películas en las cuales empezabas a ver algunas cosas: el giro de espaldas en *Flashdance*, luego sale *Breakdance* acá. Vienen *Break Machine*, Michael Jackson. Con todo eso yo "flashié"[35], me hice bailarín. Intentamos hacer las cosas viendo esas imágenes porque no había otra cosa. ¿Cómo hacíamos? Armábamos un casete. Vamos a ponerle Charly García, en el tema "No voy en tren, voy en avión". Cuando empieza el ritmo, o por la mitad, pausábamos el casete, y repetíamos. Entonces hacíamos el ritmo más largo. Nosotros, sin saber, hacíamos una base de 15 minutos y tratábamos de bailar con lo que veíamos. (Comunicación personal con Frost, en Morón, el 23 de febrero de 2018)

Con el estreno de los films mencionados se da igual proceso en distintos centros urbanos de la República Argentina, en los cuales aparecen grupos de jóvenes que practican el break dance, desconociendo su relación con el hip hop, y a diferencia de Buenos Aires, en que los activistas del *break* comenzaron a incursionar en otros elementos de la cultura hip hop, como la práctica del rap, en el resto del país el proceso se dio por separado. En la ciudad de Córdoba, por ejemplo, aparecen los primeros *breakers* locales[36] como José Justiniano "El Abuelo"[37], David Justiniano, Hugo Liendro, Fabio, El Indio, Electro Daniel, Ratón, las b-girls India, Caramelito y Estela, y luego la primera crew de Córdoba, Los duques del ritmo (conformada por los b-boy Hormiga, Martin Break, Claudio Electro, Gomina y Darío); en Mar del Plata se destacan los b-boys Tito y Mario La Mote; en la ciudad de Rosario (Santa Fe) el b-boy Marcelo Cabrera; en las provincias del noroeste argentino agrupaciones como Thrillers y Electro Shock, en la ciudad de Palpala, y Los Jackson, Los Verdugos, Los Sombras, entre otros, en San Salvador de Jujuy, entre otras experiencias.

El b-boy rosarino Marcelo Cabrera recordaba:

> Le pedí a mis padres que me lleven a ver la película *Breakdance*, y empecé a bailar en las calles. En Rosario, en la disquería sacaban los bafles a la vereda y todos los pibes se ponían a bailar ahí. Y ahí yo estaba ahí metido. Una noche llego tarde a mi casa, porque me venía en el colectivo, y vi a tres tipos bailando en la calle, vestidos iguales, se llamaban Los Dancers, y eran pibes más grandes que yo. Y la gente se paraba y los miraba.
>
> Nos juntábamos todos los domingos en San Martín y Córdoba. En esa época había

capacidad de público.

34 MC Ninja, rapero argentino que logró exposición mediática en la década de 1990.

35 Modismo argentino que se utiliza para expresar un estado de alegría o locura exacerbada.

36 Se puede escuchar un homenaje en el tema *Córdoba Breakers* del Negro Chetto, que relata los orígenes de la práctica del break en la ciudad de Córdoba.

37 Pionero hoy radicado en México.

> varios grupos acá, yo formé mi primer grupo Break Mac (por sus iniciales Marcelo Abelardo Cabrera) y ahí empecé y nos juntamos con otros grupos. (Comunicación personal con Marcelo Cabrera, 22 de julio de 2020)

Por su parte, el b-boy cordobés Martin Fernández (aka Martin Break) recordaba:

> Cuando aparece la película acá, yo venía escuchando música *disco* o *bolichera* como le decíamos, y después aparece la película *Breakdance* acá en Córdoba y ahí empieza el sueño. Nos juntábamos en la peatonal y empecé a conocer otros chicos que bailaban, y de ahí surge una amistad típica de bailar en la calle. Con el transcurso del tiempo me hago habitué de esa parte de la peatonal, en 9 de Julio y Rivera Indarte, que era viernes, sábado y domingos. Y de ahí se fueron seleccionando algunos bailarines y formamos un grupo: Los Duques del Ritmo. (Comunicación personal con Martin Fernández, 6 de marzo de 2021)

Como podemos observar, el estreno de los films mencionados fue fundamental para que la práctica del break se hiciera conocida en Argentina, y comenzarán a aparecer las primeras experiencias locales, primero como moda, luego como práctica estable, al igual que en muchos países latinoamericanos (Martins, 2015; Poch Plá, 2011; García Naranjo, 2006). Pero el resto de los elementos de la cultura hip hop no surgirían de la misma manera ni tampoco lo harían de manera similar en todo el país.

Las prácticas del rap en la República Argentina

A diferencia de la práctica del break que surgió paralelamente en distintos centros urbanos de forma similar, en el caso de la práctica del rap, fue diferente. En la República Argentina podemos identificar cuatro experiencias, las cuales en su desarrollo se cruzaron y/o complementaron. Una *primera experiencia* es la que denominamos rap hip hop, o el rap que surge de los grupos o *crews* que comenzaron a incursionar en la cultura hip hop gracias al baile (el *breakdance*). Paralela a esta surge una *segunda experiencia* relacionada con el movimiento de música *under* de Buenos Aires, y que reúne a distintas agrupaciones que eligieron el rap como género musical, al tener acceso a discos del género. Y una *tercera experiencia* de la mano de *disckjockeys* que, en su práctica musical tradicional, rapeaban sobre la base de sus discos en las discotecas en donde eran residentes, emulando la experiencia de las fiestas de hip hop estadounidenses, o editaban discos con temas de rap. Junto a estas prácticas, podemos encontrar otras expresiones de rap que pueden ser ubicadas en una *cuarta experiencia*, a la que Hammou, en su análisis del rap francés, llama "uso puntual del rap", que reúne a artistas y productores, la mayoría de larga trayectoria, que realizaron algún tema de rap con el solo fin de darle un "aire de actualidad" a su producción discográfica (Hammou, 2012).

Primera experiencia: el rap hip hop

En la ciudad de Buenos Aires, y con antecedentes en los ballets de baile que se organizaban en algunas discotecas, comenzaron a aparecer muchos jóvenes que, copiando los pasos de baile que veían en películas, video musicales y hasta publicidades -famoso comercial de cigarrillos *Conway*- comenzaron a agruparse en *crews*[38] compartiendo su gusto por el break, e identificándose muchas veces por su vestimenta y gustos musicales. La dictadura había finalizado y los espacios públicos volvían a reunir a personas con ganas de expresarse. Así surgen varios grupos que comenzaron a nuclearse en la zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires, el barrio de Caballito (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y en la ciudad de Morón (zona oeste del conurbano) entre otros lugares, conformados por los primeros bailarines de break, danza que consistían en movimientos, al mismo tiempo elásticos y quebrados, en que las piernas, los brazos, el tronco y la cabeza pueden recordar a un muñeco descoyuntado (Martins, 2015).

El b-boy y rapero Mario Pietruszka recordaba:

> En ese momento de furor por las películas sale todo el mundo a la calle a bailar, y que coincide con la vuelta a la democracia, se vuelve a la calle, el arte callejero vuelve, principalmente en el centro de las ciudades, y el espíritu y el optimismo era tan grande que todo el mundo salía a las calles en un clima de esperanza. (Comunicación personal con Mario Pietruszka, en Monte Grande, el 22 de marzo 2018)

La mayoría de estos cultores del *break* comienzan a organizarse en grupos y a utilizar el espacio público. Al principio sus miembros no entendieron que el baile formaba parte de un movimiento más grande llamado hip hop, pero la aparición de algunos libros importados que fueron prestados y fotocopiados de mano en mano, la información obtenida en las tapas de los discos y los films estrenados a mediados de 1980 sirvieron de referencia, por lo que muchos de estos pioneros comenzaron a incursionar en otros de los elementos del hip hop. De esa manera se dio un proceso igual al del rock argentino en sus primeras décadas, en el cual los primeros exponentes imitaban el rock estadounidense pero primero cantado fonéticamente y luego en castellano. La cultura hip hop empezó así a configurar a un grupo de jóvenes que por primera vez se sentían identificados por la vestimenta, el baile y la calle. Entre los primeros bailarines podemos nombrar a Tito Caro (luego DJ de MC Ninja), Mario Pietruszka (que luego sería conocido como Jazzy Mel), Mike Dee (que en la década de 1990

38 El término *crew* define a un grupo de cultores del hip hop que se nuclean para identificarse/diferenciarse de otras agrupaciones.

formará Bola 8), Frost, Dereck y Fabry (que luego conformarán el Sindicato Argentino del hip hop en la década de 1990), DJ Black (luego DJ de Encontra del Hombre y Actitud María Marta en la década de 1990), DJ Bart (en la década de 1990 organizador de las fiestas de Tatin[39] y DJ de 9 mm). Esta primera experiencia dio origen a varios raperos en Buenos Aires -y DJs también- que fueron fundamentales en la movida del género en la década siguiente. Sin embargo, esta experiencia no se dio de igual manera en el resto de las ciudades argentinas, en las cuales la práctica del break no fue semillero de MCs y DJs, sino que continúa, hasta el día de hoy, independiente o asociada en algunos eventos a la práctica del rap.

Segunda experiencia: el rap en la música underground

Paralela a esta surge una segunda experiencia que emana del movimiento de música *under* de Buenos Aires. Podemos denominar *under* o escena *underground* en 1980 a una serie de iniciativas heterogéneas que surgieron en parte gracias a la posibilidad tecnológica que habilitó la aparición de la cinta doméstica (Di Cione, 2012). De esta manera, los músicos graban cintas en estudios portátiles de cuatro canales y de esa manera acceden a grabaciones por fuera del ámbito de las grandes discográficas, ámbito natural del rock nacional en la mayor parte de su desarrollo (Alabarces et. Al., 2008; Pujol, 2006). En ese contexto, muchas bandas tomaron este estilo como género en su producción musical, como es el ejemplo de Club Nocturno, Los Adolfos Rap, Presa del Odio, The Coprofagos rap, entre otros, que no conformaban una verdadera *escena de rap local*, tomando el término *escena* como la constitución de redes conformadas por grupos, espacios y público que comparten la misma relación de consumos culturales. Estas experiencias surgidas a fines de la década de 1980 y que continuaron en su mayoría en la década siguiente, encontraron su lugar en el ambiente de la música *hardcore*. Aunque llegaron a compartir escenario en algunas ocasiones, no lograron conformar lo que podríamos denominar como una *escena de rap o hip hop* local. Tampoco participaron del mercado de la música, más abocado al rock nacional, solo mencionando el caso de Los Adolfo Rap, Presa del Odio y Club Nocturno, que logran participar de compilados y editar sus discos con distribución comercial.

Gustavo Ferraiuolo (conocido en el ambiente como Iolo), fundador de Los Adolfos Rap, hoy radicado en Barcelona, recordaba:

> En realidad, fue sin querer. Yo tenía un compañero de colegio que viajaba mucho y escuchábamos mucha música juntos, en un colegio de clase media alta en realidad. Escuchábamos muchos géneros y estábamos siempre muy adelantados a lo que se escuchaba en nuestro país. (Comunicación personal con Gustavo Ferraiuolo, telefónica, el 22 enero de 2019)

Por otra parte, Luis Baracochea, fundador de Club Nocturno recordaba:

> Empezamos a armar los temas, y aparece un DJ amigo mío, que le había llegado música de Estados Unidos, y me dice: –Mira, me llegó esto, a mí no me cierra, pero a vos te puede interesar, esto es lo que se está escuchando en Estados Unidos, seguro te va a gustar.
> Era el disco de Run DMC, esto tiene que ver con lo que estábamos haciendo, yo pensé que eran todas máquinas, no me imaginaba que había un DJ. Era muy difícil conseguir material. Esto está en la línea a la que yo quiero ir, pero es mejor aún. Me voló la cabeza. (Comunicación personal con Luis Beracochea, en San Martín, el 2 de septiembre de 2019)

Andrés Bonomo, guitarrista del grupo Presa del Odio, aporta:

> El grupo empezó en 1989, era una máquina de ritmo que se habían comprado Hugo y Néstor[40], que eran los dos cantantes, y nosotros estábamos con los Beastie Boys que estaban sonando en ese momento. Y era un grupo que eran dos guitarras, una caja de ritmo y dos voces, y la primera fecha que tocamos era en la Nave Jungla. Yo estaba en cama con hepatitis, Néstor y Hugo que eran mis mejores amigos, venían a casa con la maquinita, la *Roland*, y programábamos temas, yo tocaba la guitarra y ellos dos rapeaban. Yo venía del heavy y Gonzalo venía del *rockabilly*, y fue el momento en el que se juntaron esos dos sonidos con los Beastie Boys, de la guitarra distorsionada con el rap. (Comunicación personal con Andrés Bonomo, telefónica, el 6 de junio 2019)

En el interior del país esta segunda experiencia fue la que dio origen a la mayoría de las agrupaciones y raperos que fueron surgiendo, aunque debemos mencionar al MC cordobés Negro Chetto, que dio sus primeros pasos como bailarín de break callejero.

Tercera experiencia: DJs raperos

Existió una *tercera experiencia* emanada de *disck jockeys* que, en su práctica musical tradicional, rapeaban sobre la base de sus discos, imitando la experiencia de las fiestas de hip hop estadounidenses. Entre ellos podemos nombrar a Antony White, basquetbolista afroamericano que era DJ residente de la discoteca Gatona de Isidro Casanova, La Matanza, quien realizaba esta práctica desde el año 1983.

39 Fiestas de hip hop realizadas en un local del conurbano de Buenos Aires llamado Tatin, en las que surge el grupo Sindicato Argentino del hip hop.

40 Se refiere al Néstor Frenkel y Hugo Naiman.

Ricardo Brusela, primer asistente del DJ Antony White, recordaba:

> En Gatona estaba el Negro, y no era muy querido, porque el Negro pasaba *funky* puro, y no pasaba la música comercial. Un día fui a pedir laburo[41], y me quedé como iluminador de la cabina. Y me hice amigo del Negro. Antonio era *un pasa música*, no tenía técnica de DJ. Y me dejaba a mí pasando discos. Había un tema que se llamaba "Un DJ salvó mi vida esta noche", y cuando finalizaba el estribillo, el tipo rapeaba sobre el tema, no sé lo que decía, rapeaba en un inglés callejero. Eso llamaba mucho la atención de la gente, un tipo que rapeaba. En esa época se conocía *The Breaks* de Kurtis Blow, pero el tipo después te mostraba cosas tremendas del rap que yo ni conozco ni conocía. Ahí empecé a encontrar con él la música *funky*. Con él yo conocí a Michael Jackson antes de que se conozca, porque sus amigos de Estados Unidos le enviaban cosas. Los Break Machine eran amigos de él, cuando vinieron a Argentina pasaron por el boliche[42]. (Comunicación personal con Ricardo Brusela, en San Justo, el 13 de junio de 2019)

En esa misma línea, podemos destacar a Néstor Arduino, DJ residente de la discoteca Juan de la Cosa, quien aparte de rapear en la discoteca, logró editar a principios de la década de 1990 algunos discos de un rap irónico y pasatista bajo el seudónimo de Mr. Flippy Rap.

El DJ Chippy recordaba:

> El Pato C[43] me dijo que teníamos que hacer un disco de rap hecho por un argentino, entonces fuimos a ver a este muchacho, y él empezó a hacer letras, yo con maxis simples con vinilos, cortando la cinta análogamente, empecé a hacer las bases, y ahí él rapeaba sobre las bases que yo había hecho el rap. El primero que sacamos fue el "Rap de la Cotorra", en el disco *Oklahoma* (1990) (Comunicación personal con DJ Chippy, en Buenos Aires, el 1 septiembre de 2019)

Por otra parte, aparecen otras experiencias de DJs que graban temas de rap bailable en el periodo 1989/91. A modo de ejemplo: MC Tony del tema "Cambalache Rap" en el disco *Underground* (Gapul, 1989), Pato C y su tema "Un argentino en Nueva York" (1990), y el grupo Cumbiatronic con DJ Tony Montana (Nino Dolce) en el año 1989.

Cuarta experiencia: Apropiaciones puntuales del rap

A estas prácticas, podemos sumar otras expresiones de rap que pueden ser ubicadas en una *cuarta experiencia*, explicadas por Hammou en su análisis del rap francés, descrita por Boix (2015), y que aplica Muñoz al caso argentino, una situación similar en la cual existió un uso o apropiación puntual del rap por parte de algunos artistas y productores, la mayoría de larga trayectoria, con el solo fin de darle un "aire de actualidad" a su producción discográfica (Hammou, 2012, citado por Muñoz Tapia, 2018). A modo de ejemplo, podemos mencionar los raps grabados por Charly García (el fragmento de "La Grasa de las Capitales", el "Rap del Exilio", el "Rap de las Hormigas", y el disco realizado en conjunto con Pedro Aznar y Enrique Pinti en 1991, *Radio Pinti*, con la participación de Illya Kuryaki and the Valderramas), la versión de "Loco por ti" (Makaroff) grabado por Andrés Calamaro en 1988, en la que Derek López participa rapeando, al grupo Los Intocables en 1988 con el tema "Me Hunde y me Aplasta" (editado en el disco *Antihéroes*), o Los Fabulosos Cadillacs (con la participación de Mike Dee) editan el rap "El Golpe de tu Corazón", en el disco *El satánico Dr. Cadillac*, de 1989, entre otros.

Otras ciudades argentinas

Las experiencias mencionadas se van a replicar en distintas ciudades de la República Argentina durante la década de 1990 con distinta intensidad. En cuanto al uso puntual del rap se destacan el grupo sanjuanino La Gente, que había participado en el festival de música *Chateau Rock* 1987 y logra la edición de un LP *Exilio doméstico* en 1989, editado por el sello Polygram, en el que se incluye un rap escrito y cantando por Pedro Aznar: y el grupo cordobés Proceso a Ricutti quienes, en 1988, graban el tema "Un Rap para Bobby Sands" en su único LP.

Pero los años 1990 se van a caracterizar por un proceso de concentración de medios de comunicación en manos de un puñado de grupos trasnacionales. Los numerosos canales locales, empresas familiares de cable o producción de contenidos dieron paso a verdaderos multimedios repetidores desde Buenos Aires. Tal como lo explica Mengo:

> La concentración de la propiedad de medios fue un proceso por demás significativo en todos los sectores y ramas de las comunicaciones. En el sector de la televisión por cable en un período de menos de 5 años se pasó de más de 1200 pequeños operadores -sobre todo en el interior del país- a 4 grandes cableoperadores (VCC, Cablevisión, Multicanal y Fincable de Telefe), y a fines de los '90, el mercado quedó signado por sólo dos actores dominantes: Multicanal y Cablevisión, con el 80% de los abonados. (Mengo, 2009)

La centralización de los medios de comunicación con sede en Buenos Aires, y la paulatina transformación de los canales regionales y video cable perteneciente a empresas familiares, conformaron a los medios en grandes repetidoras de la producción comunicacional de la

41 Modismo para referir a trabajo.

42 Modismo popular argentino que refiere a local bailable o discoteca.

43 Se refiere a un famoso DJ argentino que se apodaba de esa manera.

capital. Y a su vez, en Buenos Aires, comenzaban a aparecer programas y canales de cable como Much Music (1992), MTV Latinoamérica (1993), propiedad de multimedios internacionales, entre otros.

Diego José Acosta, fundador del programa de radio Hermandad hip hop, pionero en el Chaco recordaba:

> Acá había dos cables, uno era Cable Color la Casita y otro Cablevisión. En este último estaba el canal Muchmusic y estaba el programa "Rapcity", y ahí con esa información me entero de qué era la cultura hip hop, los elementos, todo. En el 1997 aparece el disco *Nación HH1*, y ahí digo: ¡Mierda! Hay rap acá en Argentina. (Comunicación personal con Diego J. Acosta, 7 de marzo de 2021)

En cuanto al origen de la práctica del rap en el interior del país, se da un proceso diferente al de Buenos Aires. La práctica del break no dio origen a las primeras manifestaciones de raperos como sí sucedió en Buenos Aires (primera experiencia), sino que fue en la escena *under* de las ciudades donde surgieron la mayoría de las primeras bandas de rap local (segunda experiencia) de la que surgieron la amplia mayoría de los raperos. En Córdoba, por ejemplo, en la década de 1990, en plena escena alternativa, surgen las primeras experiencias con la agrupación Locotes.

Mauro Paredes, ex miembro de Locotes, aka Chino MC, recordaba:

> A los catorce años empecé a tocar en vivo haciendo *trash*, y tocaba en escenarios con mi primera banda que se llamaba Osario, en 1995 empiezo a tocar con otra banda de *hardcore*. Y ahí, dentro del metal empecé a acercarme al rap. Y ya en el año 1996/7 empiezo a hacer hip hop, con Locotes, la primera banda de rap en Córdoba. Como el género no era conocido, tocábamos en un festival llamado "Under Festival", en donde tocábamos con bandas de *heavy metal*, *punk*, *reggae* y bandas de diversos estilos (Comunicación personal con Mauro Paredes, 22 de julio de 2020).

La agrupación liderada por Baltazar Ferrero, DJ Coloso (Marcelo Ramírez), Chino MC y compuesta por músicos invitados, se separa en el año 1999 y DJ Coloso, Ratón Fernández, Chino MC y Fede Flores forman la agrupación Doble H. Luego aparecen otros raperos como el Negro Chetto que formó parte de Rap Corporation (junto a Walter Werner, DJ Arien) y luego formó Nivel Siete. Se empezaron a organizar los eventos "Conexión hip hop" y en el año 2002 se organizaron encuentros de batalla de *freestyle* federales en las cuales Mustafá Yoda se llevó el título ganador.

El Negro Chetto recordaba:

> Encontrábamos en los discos de vinilo -tenía amigos que eran DJ- bases de instrumentales de rap, y el que empezó conmigo fue un amigo, Walter Werner, con él me inicié en el tema del rap, e hicimos un grupo que se llamaba Rap Corporation, usábamos teclados para hacer las bases, y empezamos a hacer nuestros primeros temas, grabábamos en casetes las canciones. Después salieron las computadoras. Hacíamos hip hop, *euro dance*, *hip house*, etc. Tocamos en algunos boliches como Estudio Uno, en competencias de breakdance, etc. (Comunicación personal con Rubén Luis Aguirre, el 16 de marzo de 2021).

En ese contexto, la provincia de Córdoba se posiciona configurando su propia escena rapera, gracias a la cual en el año 2011 empezaron a desarrollarse los eventos conocidos como Conexión hip hop en Casa Babylon, que convocaba a exponentes de los cuatro elementos del hip hop y de diversas partes del país.

En el caso de la provincia de Santa Fe, la propia movida local -sumado a la presencia del integrante de la vieja escuela de Morón, Mike Dee, que se radica en Rosario en la década de 1990- conforman un semillero de nuevas agrupaciones dedicadas a la práctica del rap. El DJ rosarino DJ Magic recordaba:

> Conozco a Mike Dee en 1992 y ahí nace Magic Boy, plena DMC[44]. Nosotros antes practicábamos pasos de *hip house*, no había mucho bboy en la zona que estábamos. Escucho a Mike Dee rapear un tema, lo encuentro en la cabina del boliche *El Bajo* y le pregunto. Y empecé a hacer unas clases con Mike Dee en su casa de Rosario, y un día lo encuentro con dos DJs más, estaban ensayando para la DMC y eso no lo había visto nunca. (Comunicación Personal con Darío Amarante, 15 septiembre de 2020.)

En el año 1994 DJ Magic Boy, Mike Dee y el Enano en teclados, forman Funky Motions, quienes debutan en el local conocido como Espacio Under frente a plaza Libertad de Rosario, con la participación de Jazzy Mel como invitado. Luego del alejamiento del tecladista, el dúo forma Bola 8 en Rosario, quienes editan en el año 1995 el disco independiente El sonido de la calle, participan en los proyectos *Nación hip hop I* y *Nación hip hop II* (1997/8) y luego editan el LP *Bolacalipsis* en el año 2000.

El mismo Mike Dee comienza a organizar eventos de hip hop en Rosario y a producir a

44 La DMC (Disco Mix Club) o World DJ Championships es una competencia mundial anual de DJ que comenzó a realizarse en 1985 y estaba patrocinada internacionalmente por las marcas Technics y Ortofon. En el año 1993 se organiza esta competencia en Argentina

la agrupación AMC conformada por Cerebro, Kapaz y Pepe Rap, y a Natural Rap compuesta por los MCs Chorche, Mayer, Manu Tell y Don Q, quienes logran instalarse en la escena nacional luego de su participación en los proyectos *Nación hip hop I* y *Nación hip hop II*. Ese mismo año surge la agrupación Purple House Clica y la movida comienza a crecer con nuevos exponentes.

Diego De Marco (Kapaz), integrante de AMC recordaba:

> Yo empecé a escribir letras y me crucé a uno en la calle, que me vio con una remera de Public Enemy, él era Pepe Rap, nos hicimos amigos. Agarramos un juguete de la hermanita que era una batería, y hacíamos la base con eso así, y rapeábamos arriba y grabábamos con un grabador. Primero sumamos a un DJ del barrio de Pepe, después se nos sumó Mike Dee y finalmente Cerebro fue nuestro DJ. Íbamos a los recitales de hardcore y punk, en Montoya, el Bajo, hay uno que se llamaba Buena Medida que eran todo heavy. Nosotros íbamos y nos juntábamos con todos y así salió de tocar con todo tipo de grupos que conocíamos en la calle y que no eran de rap. (Comunicación personal con Diego de Marco, 16 de marzo de 2021).

Por su parte, los integrantes de Natural Rap (Chorche, Meyer, Don Q y Manu Tell) recordaban:

> Empezamos a juntarnos con el negro Mike de Bola 8, empezamos a tirar letras y nos juntábamos en la plaza Libertad, y empezamos a rapear. Las bases las hacia el negro Mike, primero con un teclado, luego con un programa de computadoras para armar pistas. La primera pista de Natural era con teclado y sampler. (Comunicación personal con la agrupación Natural Rap, 5 de abril de 2021)

Otra agrupación de rap nativa de Rosario, pero que se había instalado en Buenos Aires eran The Boys Have Penis, un quinteto que combinaba bases electrónicas y loops con instrumentos en vivo y letras en *spanglish* (Data, 2020), quienes se disolvieron en 2001.

En Mendoza surgen, en la década de 1990, los Monjes Caciques del Harmagedon, una agrupación conformada por los hermanos Ortiz y DJ Rub, con más contacto con Chile que con el resto de Argentina. Según Juan Data:

> Fue el primer grupo de rap mendocino que llegó a tocar en Buenos Aires y muy probablemente el primero en surgir en su provincia [...] viajaron a Buenos Aires junto al grupo de fusión hardcore/rap Anima Vil, y en el festival de Parque Sarmiento conocieron a Mike Dee de Bola 8, quien acabó viajando en varias oportunidades a Mendoza para hacer presentaciones con ellos. A partir de ahí, Mike Dee terminó produciendo a Golpe Bajo, el nuevo grupo de DJ Rub tras distanciarse de Monjes. (Data, 2020)

Por su parte, en las provincias del Noroeste Argentino, la práctica del *break* y el intercambio permanente de información y discos con la provincia de Córdoba dio origen a las primeras experiencias de rap local con exponentes como Pichi Ou Dee de Jujuy, quien en 1991 con el grupo NKOTB produce temas *hip house* estilo Jazzy Mel y MC Ninja. En 2000 surge, en Palpala (Jujuy), la agrupación *Pobla Norte*, de la mano de Diego Granado (MD Técnico), Shiru (voz), y Pichi Ou Dee (teclado y voz) a quienes luego se les suma MC Chino. En Tucumán surge la agrupación Amurabi Familia.

A modo de conclusión

Del análisis de las fuentes mencionadas surge que la práctica del rap llega a la República Argentina como resultado del proceso de globalización y a través de una maquinaria mediática y la paulatina incorporación de zonas urbanas de la República Argentina a la cultura de consumo de bienes materiales y simbólicos, liderada por Estados Unidos. Esta apropiación local de la práctica del rap no se dio de forma homogénea en cuanto a sus procesos musicales ni geográficos: la práctica del *breakdance* se dio paralelamente en diversas ciudades de nuestro país, pero no así la práctica del rap. En este último caso, Buenos Aires tuvo sus primeras experiencias a finales de la década de 1980 y los primeros años de los 90, las cuales no fueron homogéneas, sino que pudimos identificar tres experiencias surgidas desde el *under*, y una cuarta enmarcada en el circuito del mercado de la música comercial o *mainstream*, que engloba a distintos músicos que utilizaron el rap en proyectos específicos. De estas experiencias, sólo la denominada rap hip hop fue la que evolucionó dando origen a la escena de la década de 1990. Por otra parte, en el resto del país el rap como práctica musical aparece recién a principios de la década de 1990 y mayoritariamente en el contexto de la escena *under* de otros estilos musicales, continuando la práctica del break como elemento independiente o relacionado puntualmente en eventos y reuniones: uno de los pocos casos, el cordobes Negro Chetto, tuvo su origen como *breaker* pasando luego a ser MC.

A fines de 1990 con el proyecto *Nación hip hop I* y *Nación hip hop II*, ambos producidos por Alejandro Almada, se intentó una unión federal de la movida local, pero la presencia de Buenos Aires en los discos y presentaciones continúa siendo prioritaria. Va a ser recién en el siglo XXI y gracias a los nuevos medios de comunicación que el intercambio de información y relaciones entre activistas comienza a diversificar a la escena.

Referencias bibliográficas

Aceves Lozano, J. E. (1994). Sobre los problemas y métodos de la historia oral. En De Garay, Graciela (coord.) *La historia con micrófono*. Instituto Mora.

Adinolfi F. (1989). *Suoni dal ghetto. La musica rap della strada a/le hit-parade*. Costa & Nolan.

Alabarces P., Salerno D., Silba M., Spataro C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En Alabarces Pablo y Rodríguez María G. (comps.), *Resistencias y mediaciones*. Paidos.

Arfuch L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Paidós.

Banes S. (1981). To the beat. Y All: Breaking is Hard to Do. The Village Voice, 22 de abril.

Biaggini M. A. (2020), Rap de acá. La historia del rap en Argentina. Buenos Aires: Leviatan.

Biaggini, M. A. (2021). Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992). Cuadernos de Investigación Musical, (12), pp. 102-118.

Breilh, J. (1994). Nuevos Conceptos y Técnicas de Investigación. Ecuador: Ediciones del Centro de Estudios y Asesoría en Salud (CEAS). p. 130.

Boix, Ornela A. (2015); Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés; Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto de Investigaciones Gino Germani; Apuntes de Investigación del CECYP; 25; 6-2015; 219-232

Chang Jeff (2017), Generación hip hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap. Buenos Aires: Caja Negra.

Collado Herrera, M. del C. (1994). "¿Qué es la historia oral?", en: De Garay, Graciela (coordinadora) La historia con micrófono, México: Instituto Mora.

D Chuck (2017), Fight the power. Rap, raza y realidad. Buenos Aires: Tinta Limón

Data Juan (2020), La evolución del Flow. Buenos Aires: Walden.

Di Cione L. (2012), Musicología de la producción fonográfica. Técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del 80 en la Argentina. Ponencia presentada en el X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latinoamericana (IASPM-AL) Córdoba.

Di Cione L. (Inédito), El rap como género musical: smplear o no samplear esa es la cuestión, en: Biaggini M. (Comp.), Jóvenes, identidades y territorios: la práctica del rap en el conurbano de Buenos Aires. Buenos Aires: UNAJ Ediciones.

Del Mazo Mariano (2019), Entre lujuria y represión. Seru Giran: la banda que lo cambio todo. Buenos Aies: Sudamericana.

García Naranjo J. (2006), Las rutas del giro y el estilo. La historia del break dance en Bogotá. Colombia: Centro Editorial Universidad del Rosario.

Hammou K., (2012). Une Historie de Rap en France. Paris: La Découverte

Lucena D. (2013), Guaridas undergound para dionisios: prácticas estético políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires, *Revista Arte y Sociedad*, Nro. 4, Universidad de Malaga. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/26483

Marchi S. (2014), El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona. Buenos Aires: Booket.

Martins R. Ed. (2016), Cultura de calle y políticas juveniles periféricas: aspectos históricos del hip hop brasileño. España: UOC.

Marzullo O., Muñoz P. (1987). Historia del rock nacional, en: *Revista Todo es Historia* (239).

Mengo R. (2009), Transnacionalización y concentración de los Medios de Comunicación en la Argentina Neoliberal de los 90' Historia y Comunicación Social 201 2009, 14 201-220

Montero J. (2016), "Prendido fuego en 1983", En: Diario La Nación, 2 de junio de 2016.

Muñoz Tapia S. (2018), ¿Cuándo va a "explotar? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. *Cuestion* Vol. 1 (60).

Ogas J. (2006), "Rock, gritos y realidad. Una aproxin1ación a la música de Los Beatniks y Los Abuelos de la Nada", en: *Revista argentina de musicología*, (7), Buenos Aires.

Poch Pla P. (2011), Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento del hip hop en Chile, 1984-2004 y más. Chile: Quinto elemento.

Pujol, S. (2006), Rock y dictadura. Crónica de una generación. Buenos Aires: Emecé.

Salerno D. (2008), "Corbata con saco gris: subcultura y comunidad en el

rock", En:

Shaviro S. (2014), La utopia del pop: la promesa y la decepcion de Michael Jackson, en: Fisher M. (editor), Jacksonmanismo, Michael Jackson como sintoma. Buenos Aires: Caja Negra.

Toop D. (1991), Rap Attack 2. African Rap to Global hip hop, Londres: Serpents Tail.

Troncaro C. (2009), El tango, el gaucho y Buenos Aires. Buenos Aires: Argenta.

Ugarte M. (Coord.), Sanjunjo L (Comp.), Emergencia: Cultura, música y política. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Capítulo 5

La escena hip hop en Rafaela

Constanza Abeille (Universidad Nacional de Rafaela)

"La *cultura* de Rafaela la caminamos diferentes escuelas. La vieja o la nueva me da igual, lo único que importa es la unión cultural" - **Strits**

La propuesta de este capítulo es introducir algunos aspectos relevantes para el análisis de la escena hip hop en la ciudad de Rafaela, partiendo del concepto de *escena* que es utilizado aquí para designar o nombrar determinadas formas de vida social y sus manifestaciones artísticas. La hipótesis de la que partimos es que una *escena* comprende espacios, gustos y prácticas compartidas por un grupo de personas con intereses artísticos afines y que estos elementos definen también -en términos identitarios- a quienes participan de ese mundo.

En la primera parte de este texto, trataré de argumentar que el concepto de escena me resulta más flexible y operativo que el de *subcultura*, puesto que me permite enfocarme en lo local -en el territorio- y, al mismo tiempo, vincularlo con otras experiencias similares en otros puntos geográficos. A diferencia del término *subcultura*, que está atravesado por la clase social, la edad y ciertas connotaciones ideológicas como el resistencialismo, el de escena se relaciona con las formas de organización locales y, a la vez, con el fenómeno de la globalización y la hibridación de géneros. En suma, este concepto me permite explicar, por un lado, el hip hop como una manifestación cultural de la ciudad en articulación con los modos de ser y de hacer propios de la cultura local y, por el otro, entender la dinámica que establece con otras escenas del mismo género a nivel nacional e internacional.

En la segunda parte, abordo el concepto de *género musical* para llegar a una definición del hip hop y sus manifestaciones artísticas. En este recorrido, propongo un repaso por el mito de origen del género, su apogeo y masificación comercial en los 90 hasta llegar a la producción de los discos *Nación Hip Hop I* y *Nación Hip Hop II*, compilados representativos de los grupos argentinos que consolidaron el género a nivel nacional. Me baso, para ello, en el capítulo "El rap como género musical: samplear o no samplear, esa es la cuestión" (2012) de la académica argentina Lisa Di Cione.

En la tercera parte, presento algunos antecedentes históricos de la escena hip hop en la ciudad de Rafaela y describo los aspectos que la caracterizan. Este texto, junto con otros publicados (Abeille, 2020; Aguirre y Abeille, 2022), sistematizan los resultados del proyecto que iniciamos en el año 2018 en la Universidad Nacional de Rafaela. Dicha investigación fue de carácter exploratorio y descriptivo y se basó en una serie de entrevistas en profundidad realizadas a informantes clave de la escena, observaciones de campo y registros etnográficos de recitales, batallas de *freestyle*, eventos autogestivos, rondas de *cypher* y ranchadas, una encuesta a lxs participantes (competidorxs y público) de las batallas y un grupo de discusión con modalidad videosincrónica centrado en la temática de la autogestión y en las formas de producción.

¿Qué es una escena?

La discusión acerca del término más adecuado para describir o caracterizar la dinámica de las subculturas juveniles tiene su origen en el trabajo de la Escuela de Birmingham y los Estudios Culturales. La aparición de las *culturas juveniles* en la Inglaterra de posguerra fue un evento trascendente de la época y, por lo tanto, meritorio de análisis y teorización. Los investigadores del Centro consideraron que este fenómeno no se reducía únicamente a una cuestión de mercado o de moda sino que tenía otras raíces sociales, económicas y culturales mucho más profundas que debían ser investigadas.

En ese marco se concibe el concepto de *subculturas*, asociado con actividades, valores, espacios territoriales y el uso de ciertos dispositivos o artefactos. Según Hall y Jefferson (1975): "las subculturas, por lo tanto, toman forma en torno a actividades distintivas e 'inquietudes focales' de ciertos grupos [...] Cuando estos grupos con características muy definidas se distinguen también por edad y generación, las denominamos 'subculturas juveniles'" (pp. 67 y 68).

La palabra "cultura" define así las formas distintivas en las que se expresan los patrones de vida social y material de una comunidad y la noción de subcultura describe las formas particulares de organización de un grupo dentro de esa comunidad. Pero esta teoría de la cultura también plantea que los grupos que forman parte de una sociedad ocupan una posición determinada en función de su clase social. En este sentido, Hall y Jefferson consideran que es a través de la vestimenta, de las actividades recreativas que realizan y del estilo de vida que estas subculturas "pueden proyectar una respuesta o una 'solución' cultural diferente a los problemas a los que se enfrentan debido a su posición de clase y a su experiencia material y social" (1975, p. 68).

Este concepto de subcultura ha resultado operativo para describir la dinámica de los grupos juveniles hasta mediados de la década del 80 y comienzos de los 90, momento en que es reemplazado por otra terminología teórica capaz de caracterizar las prácticas artísticas de estos grupos pero a la luz de un nuevo fenómeno económico, cultural y social: la globalización. Así, los conceptos de *culturas de club* (Thornton, 1995), *neotribus* (Bennett, 1999), *estilos de vida* (Miles, 2000) y *escenas* (Straw, 1991; Hesmondhalgh, 2005) se proponen como alternativas que permiten destacar un aspecto específico de esta tendencia: el consumismo, la territorialización, la diversidad cultural, la *performance*, la crítica feminista o la digitalización. Estos enfoques intentan, a la vez, dar cuenta de la fragmentación y la hibridez como dos rasgos principales de las culturas occidentales contemporáneas.

En "Subcultures, tribes or scenes" (2005) David Hemondhalgh reconstruye este debate terminológico partiendo de la crítica al concepto de subcultura y las reformulaciones teóricas que otros autores propusieron para superar las limitaciones de este concepto. En este recorrido, Hesmondhalgh revisa también el concepto de *tribu* que utiliza Andy Bennett (1999) a partir de Maffesoli para describir la actividad de estos grupos como deliberada y activa, por afinidad electiva, frente a la posición determinista de la subcultura que asocia estos gustos con la clase social y la edad. La crítica de Hesmondhalgh hacia Bennet es que esas identidades tampoco son un acto enteramente libre (*freely chosen game o self-constructed identities*) sino producto del consumo -o consumismo- cultural. Por otra parte, Hesmondhalgh encuentra otras inadecuaciones en el concepto de tribu que tienen que ver con la carga semántica previa del término, es decir, con connotaciones referidas a lo primitivo, lo no civilizado o con grupos cerrados que no están en contacto o articulados con otros colectivos.

El concepto que parece resolver, de algún modo, estas contradicciones es el de *escena*. En "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music", Will Straw (1991) recupera el concepto de *escena musical* de un texto previo de Barry Shanks (1988), utilizado por el autor para describir la relación entre diferentes prácticas musicales que se desarrollan en un espacio territorial determinado. Según esta teoría, una escena musical es el espacio cultural donde coexisten prácticas musicales diversas que se entrecruzan y se nutren entre sí.

En Straw, el concepto de *escena* se utiliza principalmente para dar cuenta de las transformaciones históricas que ocurren dentro de una escena cultural a partir de la hibridación de estilos. Según el autor, el término *escena* pone en relación lo local con lo global y demuestra cómo los procesos territoriales dependen de complejas interconexiones entre las culturas regionales y las importadas.

Pero Hesmondhalgh también señala algunas limitaciones en el uso del concepto de escena y propone, en todo caso, trabajar con las nociones de *género* y de *articulación*, que toma de la obra de Stuart Hall. El primero aporta, desde su punto de vista, un lugar para teorizar sobre la relación que tienen determinados grupos sociales con la música; y el segundo, un modo de pensar las relaciones de estos grupos con otras formas de organización social. Otros autores (Frith, 1996; Negus, 1999) también han tomado al *género musical* como categoría analítica puesto que les ha permitido introducir otras variables como los juicios de valor, las formas de afiliación musical y la relación entre producción y consumo, identidades y convenciones. A partir de allí, podría pensarse que ciertos géneros pueden funcionar mejor que otros para generar un sentido de comunidad.

En nuestro proyecto de investigación, consideramos que tanto el concepto de *escena* como el de *género musical*, pueden funcionar muy bien de manera conjunta puesto que el primero permite dar cuenta de las prácticas artísticas específicas de un lugar y el segundo, describir la relación con otras comunidades de gustos e intereses virtuales y globales a través del intercambio de información y grabaciones. Al decir de Will Straw (2001): "'scene' seems able to evoke both the cozy intimacy of community and the fluid cosmopolitanism of urban life" (p. 248).

En ese sentido, algunos aspectos a tener en consideración para el abordaje de las escenas musicales podrían ser: a) el encuentro frecuente de personas en determinados sitios, b) los movimientos o desplazamientos por el espacio urbano, c) las formas de producción[45], d) las formas de comunicación, e) los lugares y las actividades relacionadas con prácticas culturales afines, f) la relación con otras manifestaciones del mismo fenómeno en otros puntos del país y del mundo; g) la relación con otros géneros musicales y sistemas de gustos, h) el punto de articulación con los valores, códigos e instituciones propias del lugar, con las políticas públicas y con ciertas formas de activismo social.

45 Por demás interesante es el trabajo de Sebastián Muñoz sobre las formas de profesionalización de lxs sujetos que trabajan en la industria de la música, formas que incluyen aspectos estéticos y de gestión, orientados colectiva e individualmente (Muñoz, 2019, 2020, 2022)

Definir el género musical

Un repaso por la bibliografía sobre la temática me permite afirmar, en primera instancia, que el género musical es una construcción social[46]. Destaco aquí la definición que ofrece Lisa Di Cione (2022): "[el género musical] es una convención que nos permite categorizar o clasificar la música que producimos, consumimos y con la que construimos sentido de pertenencia" (p. 24). En sentido estricto, la categoría de género involucra un conjunto de reglas formales, técnicas, semióticas, de comportamiento, sociales e ideológicas y comerciales y jurídicas reconocidas por un grupo (Fabbri, 1982).

En algunos casos, resulta difícil delimitar los géneros musicales -especialmente cuando se trata de una hibridación o *crossover*- o incluso en ejemplos como el trap cuya afinidad con el rap resulta natural en algunos países y en otros no. En definitiva, estas reglas son parámetros de referencia pero de ninguna manera resultan estáticos o absolutos. Al igual que lo que ocurre en otros sistemas semióticos, el reconocimiento de estos códigos y su variabilidad dependen del uso -lxs artistas dan forma al género- y del consumo, es decir que "la determinación de un género –aunque no sea explícita ni inmediata– es, fundamentalmente, resultado de la escucha por parte del oyente" (Guerrero, 2012, p. 8).

El término hip hop se emplea para caracterizar un género musical que deriva de la tradición de la música negra -el soul, el funk, el rhythm 'n' blues y el jazz- y que en ocasiones ha sido utilizado como sinónimo de rap, pero que comprende también otras prácticas o manifestaciones artísticas. El rap es un tipo de poesía rítmica que se canta sobre una base que produce un DJ y son estos dos elementos los que se asocian directamente con el género musical desde el punto de vista de la producción. Los otros, el baile y el graffiti, adscriben al género por participar del mismo movimiento (de la misma *cultura*) pero desde el lugar del consumo o la "traducción" -cuando los graffitis ilustran letras de rap o cuando se utiliza un rap o una base musical para la *performance* del baile.

En la introducción al clásico libro de Jeff Chang sobre la historia del hip hop, el DJ Kool Herc define cuatro elementos principales que hacen a la *cultura hip hop*: el DJ, el b-boy, el MC y el graffiti[47]. Y el quinto elemento, aclara Chang, es el *knowledge* que, en este contexto, se refiere no sólo al conocimiento teórico o histórico y social de la escena sino también al saber

46 El texto "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización" de Juliana Guerrero (2012) reconstruye este debate terminológico que también recupera Di Cione (2022).

47 El DJ es aquel que está vinculado a la generación de las bases rítmicas, grooves, beats o riddim (como se lo conocía en la cultura jamaiquina del dub), el b-boy está asociado a la escena del baile (*breakdance*), el MC (*master of ceremony*) es el rapero, el que escribe y rapea las letras de las canciones.

práctico[48], es decir, a la manera de caminar, de hablar, de vestirse y de comunicarse de los participantes de estos grupos o comunidades. En ese mismo texto se sientan las bases de la *cultura hip hop*: aunque puede ser representativo de una generación, un lugar (el Bronx) y un contexto sociocultural específico, es una cultura que se consume y se produce a nivel global. Según DJ Kool Herc (citado por Chang, 2014): "es algo que conecta a todas las personas y las nacionalidades del mundo entero [porque] ha dado a los jóvenes una manera de entender su propio mundo, vivan en los suburbios, en la ciudad o donde sea" (Chang, 2014, p. 8).

Esta descripción coincide con el relato mítico del origen de la *cultura hip hop* en el barrio neoyorquino del Bronx a finales de la década del 70. En las plazas y en los patios escolares se organizaron las primeras *block parties* de las que participaban jóvenes de familias irlandesas, jamaiquinas, afroamericanas, latinas y judías. A partir del trabajo de Álvarez Núñez (2007), la investigadora Lisa Di Cione identifica también un evento puntual dentro de este relato de origen:

> Un mítico apagón ocurrido el 13 de julio de 1977 habría derivado en el saqueo de bandejas y altoparlantes de un negocio de electrónica con el cual se abastecieron y multiplicaron las crews, iniciando un movimiento imparable hasta nuestros días. (2022, p. 28-29)

Este período fundacional ha sido definido por diversos autores como la *old school* (vieja escuela), en contraposición a la denominada "era dorada del hip hop" que se inicia en la segunda mitad de la década del 80 y se extiende hasta el año 1991. Este período se caracteriza por el crecimiento exponencial del género musical dentro del mercado discográfico y su expansión hacia otros formatos, especialmente el audiovisual -a través de la cadena MTV y la industria del cine. Pero además:

> Para varios autores, la madurez del género se habría consolidado a comienzos de la década de 1990, coincidentemente con su expansión fuera de los límites de los Estados Unidos, la expansión de movimientos similares en España y las primeras visitas de artistas internacionales a la Argentina. (Di Cione, 2022, 30)

En la segunda mitad de la década del 90 y hasta comienzos del 2000, el género continuó este proceso de masificación, "contaminando" otros géneros como el rock o la electrónica o por hibridación con músicas autóctonas de ciertos países latinoamericanos que derivaron en otros géneros como el reggaeton. Es notable también la influencia que tuvo la figura de Eminem como principal exponente del rap comercial blanco en las generaciones de raperxs de la década del 2000 y la película *8 Mile* como antecedente de las batallas.

En nuestro país, el rap se consolidó como género musical -desde el punto de vista comercial- especialmente con la edición del primer álbum compilado del género, *Nación Hip Hop* (1997) y el segundo volumen de 1999. La producción de estos discos permitió también el desarrollo de una escena del hip hop argentino, dentro de la que se incluyen grupos como Encontra del Hombre, Sindicato Argentino del Hip Hop, Super A, A.M.C., Tumbas, Bola 8, DJ Rub, Natural Rap, Sin Escape, Alfa, Reo, Impala, entre otros.

Algunas notas sobre la escena hip hop en Rafaela

Reconstruyendo los antecedentes históricos del hip hop en Rafaela, podría afirmar que la primera actividad que surge relacionada con el género es el graffiti, y encuentro que este hecho es una característica propia de la escena local. En otros centros urbanos como Rosario, Santa Fe o Buenos Aires, el movimiento hip hop comenzó con el *breakdance*. En ambos casos, habría que hablar igualmente de prácticas de apropiación, producción y circulación de bienes simbólicos que consumen estos individuos y que les sirve de modelo para replicar localmente.

Martín Biaggini ha trabajado extensamente sobre la introducción del rap en Capital y en el conurbano bonaerense citando ejemplos de discos, canciones, películas y artistas que han impactado sobre las juventudes locales. En nuestro caso, lxs informantes de más edad han mencionado películas y series de los 90 como *Rocky* (1976) y *El Príncipe de Bel-Air* (1990) y la influencia marcada del videoclip como formato de difusión masiva de la música.

Uno de los primeros raperos de la ciudad decía: "lo aprendí viendo la tele. En casa no teníamos computadora con Internet, así que miraba la tele y así me empecé a interesar por el rap" (Ricko, Comunicación personal, agosto de 2019). Las generaciones más jóvenes, por su parte, han mencionado a Eminem y las batallas de *freestyle* de la competencia televisiva FMS (*Freestyle Master Series*), patrocinada por Red Bull[49]. En general, este segundo grupo se formó

48 Creemos que, recortando este sentido del término "knowledge" o conocimiento, se puede remitir a la noción de "habitus" de Bourdieu. Así, entenderíamos al conocimiento como disposiciones estructuradas que estructuran a su vez los comportamientos, el conocimiento del mundo desde una serie de categorías y no otras condiciona las maneras de actuar y de ser en el ecosistema social.

49 La FMS Argentina es una una liga de batallas o *beefs* de improvisación vocal que reúne a los más destacados competidores de habla hispana. A grandes rasgos, en una batalla, un competidor se enfrenta a otro oralmente, con rimas o palabras que, en muchos casos, están orientadas a herir o insultar a la contraparte. Todo es improvisado en vivo, sobre las pistas que produce un dj (Abeille, 2020).

musicalmente viendo videos de batallas a través de YouTube o competencias televisadas.

Esta variable del tipo de consumo cultural en relación con la edad me permite diferenciar al menos dos "generaciones" dentro de la escena: un primer grupo de grafiteros y pocos raperos y *breakers* con mayor actividad a finales de los 90 y en la década del 2000; y un segundo grupo de jóvenes allegados al rap, pero relacionados también con las tecnologías de la información y la comunicación y la práctica del estilo libre[50]. En general, podríamos afirmar que los b-boys, los MCs y las competencias de *freestyle* se iniciaron después del graffiti.

Para las primeras *crews* de grafiteros, el género musical fue un factor de diferenciación. La crew Contra La Sociedad (CLS) era afín al hardcore punk y tenía un posicionamiento político más marcado. La otra crew de la ciudad, The Graph Squad (TGS), estaba formada por bikers y skaters que se identificaban musicalmente con el rap. A diferencia de los primeros, a ellos no los definía la actitud contracultural sino juntarse a "ranchear, dejar tags, abrir latas y dejar una marca en la ciudad" (Conversación personal con Coran, agosto de 2019).

No obstante, es difícil hablar de una escena rafaelina en estos primeros años puesto que son pocxs lxs interesadxs por el género musical y no existen aún lugares de reunión ni actividades específicas de estas grupalidades. Los encuentros se producen mayormente en la vía pública, en parques y canteros de la ciudad, en principio para pintar y escuchar música. Lo que sí resulta destacable es que algunxs grafiterxs viajaban ya en esa época a otros centros urbanos para relacionarse con colegas en festivales, competencias y encuentros. Esto dio lugar a la aparición de crews interurbanas, como es el caso de la BMK (Rafaela-Rosario). Coran comenta:

> Un verdadero crecimiento que noté fue cuando empecé a viajar a eventos en Santa Fe, Rosario, Córdoba y empecé a ver el ambiente del graffiti en otras ciudades. Ahí ves cómo manejarte en la ciudad, dónde pintar, dónde no, y compartís con otra gente la *cultura*, así vas creciendo. El graffiti no solamente es algo individual, uno representa su tag pero también representa su *crew* y para eso hay que trabajar como crew, interactuar con otras personas pintando. (Conversación personal, febrero de 2020)

Por el lado del *breakdance*, Ricko se juntaba con un grupo de chicos en el patio de su casa a practicar coreografías a mediados de los 2000 y ha participado con su crew de b-boys, La Legión, de encuentros celebrados en localidades vecinas, como Esperanza y Santo Tomé[51]. Al día de hoy, Luis Picard (Luispi) es el b-boy más reconocido de la ciudad. También aprendió por imitación los movimientos de este baile, complementados con clases de danza y asistió a eventos nacionales de carácter competitivo y formativo. Él se ocupó de diseñar una propuesta de talleres barriales de *breakdance* que dependen del municipio de la ciudad y esto ha potenciado el desarrollo de la actividad entre lxs más jóvenes.

La popularización del género a nivel local se produjo principalmente en la década del 2010 y, en general, su expansión estuvo "ayudada por los procesos de globalización de las tecnologías comunicacionales o medios masivos de comunicación" (Biaggini, 2020, p. 105). De esta manera, Internet abrió el acceso a una infinidad de contenidos en formato de video y música, y con la aparición de las redes sociales, lxs raperxs locales han encontrado una vía de distribución de sus producciones musicales.

En Argentina, el programa "Conectar Igualdad"[52] facilitó el acceso a las tecnologías de grabación y a las redes sociales como Facebook e Instagram, las plataformas de video como YouTube y los foros de discusión especializados. Estas herramientas fueron decisivas para la popularización del género y un incentivo para la grabación de música desde casa. Como dice Mercedes Bunz (2007): "la nueva cultura independiente está sostenida por la ética audaz del 'levántate y anda y házlo tú mismo' (*get up and go and do it yourself*) al punto de que ya nadie espera ser descubierto por una compañía discográfica" (p. 114).

Por el año 2012, comenzaron a popularizarse las juntadas en las plazas y las rondas de *cypher*[53]. Los grupos se reunían principalmente en la plaza 25 de Mayo, en los canteros de Av. Suipacha, en la plaza Pizzurno y, más adelante, en el parque Apadir. Entre estas crews (APA Family, Suipa Family) se desató una suerte de "guerra" de graffitis y *tags*, que luego se trasladó también a las primeras batallas de *freestyle*[54]. Zede, rapero de la ciudad, comentaba:

> El Cone andaba en skate antes de pintar, el graffiti fue lo primero que nos unió a nosotros dos. Fue el primer contacto que hicimos. Él [Luispi] andaba en skate, hacía muchos años que era b-boy y bailaba. Él [Ricko] bailaba pero venía de otro palo, yo empecé haciendo *beatbox*. Veníamos de palos distintos pero concluimos en la

50 Esta periodización se relaciona con la propuesta de Martín Biaggini (2020a), quien establece tres generaciones: a) la vieja escuela (1983-1993); b) la primera generación (1994-2004) y c) raperos 2.0 (2005-actualidad)

51 La Legión estaba conformada por B-boys que a su vez eran MCs y grafiteros. Al igual que TGS, los integrantes de La Legión se juntaban a ranchear, principalmente a bailar y practicar, pero en esas ranchadas los Mcs componían sus canciones y compartían rondas de *cypher*.

52 El programa "Conectar Igualdad" comenzó en 2010 y finalizó en el año 2018. Consistió en la distribución, a través de las escuelas públicas primarias y secundarias, de computadoras portátiles financiadas por el Estado.

53 Es una colaboración espontánea de distintos freestylers o raperos para improvisar en público.

54 En una batalla, dos raperos o MCs se enfrentan entre sí verbalmente. La dinámica consiste en batir al adversario con rimas improvisadas encajadas en la base que marca el DJ.

> Suipacha porque íbamos ahí para esperar a un amigo y salir a pintar. Fue en el 2012 más o menos, ahí empezaron las primeras rimas. (Comunicación personal, enero de 2020)

Por otra parte, los raperos Lylo y Leguix decían:

> La primera vez que grabé un tema fue con tres amigos más, teníamos un grupo que en ese momento pintábamos, íbamos a las compes juntos, se llamaba Terreno Lyrical Crew (TLC). Teníamos el grupo, charlabamos todo el día, nos juntábamos y un día decidimos buscar un *beat*, escribir una letra e ir a grabarla. (Lylo, Comunicación personal, febrero de 2020)

> Yo cuando empecé tenía una crew con unos amigos que se llamaba Palabra de Muerte, éramos amigos. Después, como nos dejamos de juntar, decidí salir de la *crew*, pero seguimos siendo amigos. Y ahora estoy en la Desquiciado Crew o Crigga. Y sacamos temas, hacemos un show, nos presentamos juntos y nos vamos haciendo nuestro nombre. (Leguix, Comunicación personal, febrero de 2020)

Además de estas "ranchadas"[55] informales, por esos años (2012-2015) se organizaron los primeros eventos en el skatepark que luego derivaron en el Bombardeo Verbal, una serie de encuentros regulares realizados en el centro cultural Estación Esperanza[56]:

> Empezó armando las fechas un vago de barrio Belgrano, Nego, que aprovecha la movida que ya se estaba armando en el skatepark. El chabón consiguió un espacio físico donde organizar las competencias. Ahí empiezan a explotar los eventos más en serio, con grilla de 16 participantes, jurados de afuera, venta de anticipadas, publicidad, toda una movida de organización por detrás. Eso dio pie a que explotara la movida acá en Rafaela y mucha gente de la ciudad se sumó. La movida ya había crecido en cantidad de gente, también cierta trayectoria de algunos que captaron a las nuevas generaciones de 17 años. (Comunicación personal con Coran, febrero de 2020)

> El *boom* creo que a mediados del 2014 o 2015. Las batallas copaban las plazas enteras y lo hacían porque les gustaba competir, freestylear. Después hubo un tiempo en que empezaron a sacar temas y fue bueno porque había shows. De a poco uno hace cosas pero hay que moverse y ayudarse entre todos. (Ana, Comunicación personal, marzo de 2020)

El vínculo y el intercambio entre lxs raperxs de diferentes lugares del país se potenció también con la organización de eventos de trascendencia nacional como A Cara de Perro Zoo, Massacre Freestyle, El Quinto Escalón y la Red Bull. En estas competencias se dieron a conocer fuertes exponentes del rap argentino como D-Toke, Wos, Trueno que junto con el hip hop más trapero de Ca7triel, Paulo Londra, Duki, Paco Amoroso, Nicki Nicole y la Cazzu impactaron en las nuevas generaciones. Esto animó a lxs jóvenes rafaelinos a producir otros dos eventos en la ciudad: Fusión Urbana (organizado por la Municipalidad de Rafaela en 2017) y Revolución Urbana (autogestivo, de 2018).

Emanuel Sánchez (Zede) y Luis Picard (Luispi), participantes activos de las crews GPN y CDA y responsables de la organización de estos festivales, explicaban en una entrevista para el diario local:

> Es un evento de la cultura hip hop, hay actividades como batallas de rap, vendrán muchos chicos de la Provincia, de Santa Fe, de Rosario, de Sunchales, San Francisco, Frank, de todas las localidades cercanas [...] En el encuentro siempre apuntamos a un público de entre 400 y 600 personas, un número lindo para lo que es la movida y para Rafaela también. Vamos a contar con lo que es rap, *breakdance*, graffiti en vivo, va a ser cortada parte de la Av. Williner se van a poner rampas de madera para que los chicos anden en skate [...] también traeremos a distintos artistas, uno de Buenos Aires, Acru, reconocido por su arte a nivel nacional e internacional, ya estuvo de gira en un par de continentes; también vendrán los chicos de Maicrofon Killaz de Santa Fe, que tienen más de 14 años de trayectoria y sonará una banda local, de la que soy parte, GPN Crew. (La Opinión, 25 de octubre de 2018)

La realización de este tipo de eventos es lo que terminó de consolidar una escena a nivel local, dada la convocatoria y el nivel de reconocimiento e intercambio que se produjo con otros puntos del país. Por otra parte, han surgido también competencias de *freestyle underground* -o menos masivas- organizadas en los barrios, entre las que destacamos "Zona Zero", vigente desde el año 2017. Lo que más atrae de este tipo de eventos es, precisamente, la unión de la escena: "sus valores, su esencia y el ambiente" (Cristian Daniel Wellig, comunicación personal, enero de 2022). En la encuesta que realizamos a lxs participantes y asistentes de las competencias de *freestyle* de la ciudad, se destaca la conexión que se produce entre lxs competidorxs y la gente, lo que "motiva a seguir rapeando cada semana".

55 Expresión coloquial utilizada en Argentina para referirse a la reunión con personas o amigos, con el fin de divertirse. Según lxs entrevistadxs: "Ranchada significa amistad, estar juntos, ser amigos de la calle".

56 Local de eventos ubicado en un barrio periférico de la ciudad. Se trata de un espacio cultural autogestivo que ofrece diversos espectáculos y ferias de grupos independientes y de la escena *underground* local. En el Bombardeo Verbal se creó un espacio para que lxs MCs locales pudieran compartir sus canciones y competir en un 1 vs 1. La organización también se ocupó de traer a raperos de otros centros urbanos como Bestial Cuarto (Buenos Aires) y Deivbeat (Córdoba).

A modo de síntesis, podría decir que la escena rafaelina del hip hop se consolidó recién a mediados de la década del 2010 (2015 en adelante con mayor precisión) y que este fenómeno se produjo, por un lado, por la apropiación de ciertos espacios de la ciudad y la organización de eventos y, por el otro, por la influencia de los medios de comunicación -redes sociales principalmente- y el intercambio con otras escenas del país. En ocasiones, estos viajes han terminado en un cambio de residencia más definitivo, como en el caso de Baby Yaz-Lo, que comenzó a participar de las primeras batallas rafaelinas en 2017 y ahora vive en Rosario y continúa activa en las competencias que se realizan allí.

Consideraciones finales

En estas páginas he intentado trazar un recorrido que une las categorías conceptuales de *escena* y *género musical* con el caso específico del hip hop. Las teorías que aquí se consignan fueron parte del intercambio que mantuvimos quienes formamos parte del proyecto de investigación, junto con otrxs investigadorxs colegas a través de la Red de Estudios Interdisciplinarios de Rap y Hip Hop. Considero que son relevantes para entender la dinámica de las escenas locales, las formas de relacionarse de estos actores con el espacio urbano y el territorio, los circuitos que construyen en la ciudad y sus vínculos con otras escenas nacionales.

Por último, este trabajo de investigación pretende ser un disparador para futuros proyectos involucrados en el abordaje de las formas de producción y consumo de la cultura a nivel local y, por sobre todo, en el estudio de las formas de sociabilidad a través de la música. Estas escenas musicales nos permiten conocer ciertos modos de organización colectiva centradas en la actividad musical y los circuitos y relaciones que estxs sujetxs mantienen entre sí. Finalmente, hay en estas prácticas algo del orden de lo subjetivo que también merece la pena ser estudiado, puesto que la música -o el género musical- sirve muchas veces de excusa para los procesos de construcción identitaria, identidades que en algunos casos son transitorias y en otros más permanentes, al punto de convertirse en una carrera o en un oficio.

Referencias bibliográficas

Abeille, C. (2020) Cultura en los márgenes. La escena hip hop en Rafaela. Revista *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, 19. http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/ko2ax0n4j

Aguirre, A. y Abeille, C. (Inédito). El *freestyle* como práctica discursiva. Análisis de la batalla "Zona Zero" de Rafaela (Santa Fe). En Biaggini, M. (coord.) *Estilo Libre*. Biblos.

Bennett, A. (1999) Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. En *Sociology*, 33(3), pp. 599 - 617.

Biaggini, M. (2020). *Rap de acá*. Leviatán.

Biaggini, M. (2021). Práctica del rap estilo libre en Argentina: antecedentes históricos. *Análisis*, 53(99). https://doi.org/10.15332/21459169.6419

Bunz, M. (2007) *La utopía de la copia: el pop como irritación.* Interzona Editora.

Chang, J. (2014) *Generación Hip-Hop.* Caja Negra Editores.

Di Cione, L. (2022) El rap como género musical: samplear o no samplear, esa es la cuestión. En Biaggini, M. (Coord.) Jóvenes, identidades y territorios. La práctica del rap en el conurbano de Buenos Aires. Editorial UNAJ.

Fabbri, Franco. 1982. A theory of musical genres: two applications. En Tagg, P. y Horn, D (Eds.) *Popular Music Perspectives.* Göteborg and Exeter

Frith, S. (1996) *Performing Rites.* Oxford University Press.

Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. TRANS-*Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 16

Hall, S.; Jefferson, T. (1975) *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*. Traficantes de sueños.

Hesmondhalgh, D. (2005) Subcultures, scenes or tribes? none of the above?. En *Journal of Youth Studies* 8 (1), pp. 21-40

Shank, B (1988) Transgressing the boundaries of a rock 'n' roll community. Ponencia presentada en la 1º Conferencia de la IASPM celebrada en la Universidad de Yale, en octubre de 1988.

Straw, W. (1991) Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. En *Cultural Studies*, 5(3), pp. 368-388. doi. org/10.1080/09502389100490311

Straw, W. (2001). Scenes and Sensibilities. *Public*, pp. 22-23. https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335

Negus, K. (1999) *Music Genres and Corporate Cultures.* Routledge.

Capítulo 6

Las chicas en el rap ushuaiense

Natalia Tosello (Programa de Estudios de la Cultura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche)

En las siguientes líneas se presentarán una serie de análisis y conclusiones ligadas al género en tanto categoría constitutiva de la identidad de jóvenes que practican rap y/o *freestyle* en competencias en la ciudad de Ushuaia, Tierra del Fuego. La investigación[57] de cuyo seno resultó este texto, entre otros, fue realizada a partir de la técnica de la observación participante ligada a los Estudios de la Comunicación, en particular a los Estudios Culturales Latinoamericanos. La recolección de datos se concretó a partir de una serie de entrevistas en profundidad entre mediados de 2019 e inicios de 2021 y de la observación participante que continuó hasta inicios de 2022.

Tal como sucede en el resto del país, la práctica del rap en la ciudad es mayoritariamente llevada a cabo por hombres jóvenes. Al estudiar su forma de percibir la juvenilidad, fueguinidad, símbolos, espacios y valores compartidos, surgió la necesidad de indagar en el contexto patriarcal. El género apareció, entonces, como una de las categorías transversales en la constitución de la identidad de los y las jóvenes observados/as. En este orden, Carole Pateman (1995) analiza de qué manera el *contrato social moderno* da cuenta de una "fraternidad" entre varones y cómo aquello que puede ser entendido por los socialistas —marxistas, anarquistas, socialdemócratas— como desigualdad o explotación es en realidad una condición de subordinación, de dominación[58]. Asimismo, Federici (2010, p. 16) explica cómo el

57 Gran parte de este texto pertenece al capítulo N° 4.4 del Trabajo Final titulado *Construcción de la identidad de jóvenes en relación con la práctica del rap en Ushuaia*, para optar por el título de Magíster en Ciencias Sociales y Humanidades con Mención en Comunicación de la Universidad Nacional de Quilmes. El trabajo contó con la dirección del Dr. Norberto Leonardo Murolo.

58 En la actualidad, esta perspectiva desde los partidos políticos de izquierda ha sido obviamente reconsiderada. Muestra de ello es la actividad de la Fundación Rosa Luxemburgo —creada en 1992—, cercana al Partido de la

sistema de acumulación capitalista requirió como condición para su existencia del trabajo del cuerpo de las mujeres:

Contra la ortodoxia marxista, que explicaba la "opresión" y la subordinación a los hombres como un residuo de las relaciones feudales, Dalla Costa y James defendieron que la explotación de las mujeres había tenido una función central en el proceso de acumulación capitalista, en la medida en que las mujeres han sido las productoras y reproductoras de la mercancía capitalista más esencial: la fuerza de trabajo.

Tanto la interpretación de Pateman sobre lo que llama el *patriarcado fraternal moderno* (1995, p. 12), como el amplio desarrollo de Federici (2010) sobre la historia de la opresión de las minorías nos posibilita pensar en cómo la reproducción social/cultural del patriarcado puede ser detectada, incluso en la práctica de expresiones juveniles como es el rap, pese a las nuevas condiciones de vida que la lucha reciente de las mujeres ha alcanzado. En este sentido, la misma Pateman (1995) afirma:

> A pesar de las muchas reformas legales recientes y de los amplios cambios en la posición social de las mujeres, aún no tenemos los mismos parámetros civiles que los varones, más aún, este punto central en nuestras sociedades ha sido introducido pocas veces en las discusiones contemporáneas sobre la teoría y la práctica del contrato. (p. 16)

Silvia Elizalde y Rafael Blanco (2010), entre otros/as autores/as, señalan que una de las vacancias en las investigaciones en juventudes en Argentina, es la problematización sobre género y sexualidades:

> [...] persiste en este ámbito de investigación una deuda conceptual, metodológica y política con el campo teórico de los estudios feminista y queer. Estas epistemologías, que continúan parcialmente relegadas en éste y otros ámbitos de análisis, no sólo han complejizado las definiciones y alcances del género y las sexualidades en relación con la construcción social de los cuerpos, las políticas del deseo y las regulaciones de las que estas diferencias son objeto, sino que han cuestionado fuertemente los usos "tranquilizadores" y liberales –cuando no, directamente sexistas o androcéntricos– de estas distinciones por parte de la academia, y han promovido la necesidad de estrechar lazos entre la producción teórica, las acciones de transferencia y las luchas que llevan adelante diversos grupos y organizaciones sociales en contra de la discriminación, la exclusión y la opresión. (p. 163)

En este caso, siguiendo a Rossana Reguillo (2000): "No se trata de pensar el género como una noción clausurada, con bordes perfectamente delimitados, sino por el contrario, como un campo de intersecciones donde lo biológico despliega con mayor nitidez su uso político-cultural" (p. 90). Es decir, no se intenta aquí tomar al género (hombre, mujer, trans, *queer*, entre otros), como una variable dentro del análisis para situar a cada actor en un "lugar" social, sino que se pretende comprender las relaciones de poder que se tejen entre los integrantes de la comunidad estudiada. Analizar los fenómenos sociales desde una perspectiva feminista implica, entonces, dar cuenta de la hegemonía patriarcal. Asimismo, analizar la preponderancia masculina en el rap posibilita explorar el desarrollo de nuevas masculinidades (Soto Guzamán, 2013), uno de los ejes impulsores de la transformación social en favor de la inclusión. Es necesario, a la vez, visibilizar la doble subordinación de las mujeres en el rap local: la que señala su adscripción a un género y, como joven, a la normatividad adulta.

Cabe mencionar que en el resto del capítulo se hará referencia a diferentes informantes, algunos/as señalados/as con su nombre real o *AKA* y otros/as con iniciales ficticias a fin de resguardar su identidad, según los términos de los acuerdos efectuados con cada uno/a de ellos/as. Asimismo, vale aclarar que, de ahora en adelante, se aludirá a los "raperos" para nombrar a los integrantes hombres del grupo de jóvenes que practican rap en Ushuaia a fin de simplificar la redacción, aunque no todos ellos se identifiquen con el término.

Quiénes y cómo

> [...] en cuanto escenario "natural", la calle se ha pensado en oposición a los espacios escolares o familiares, y no se la ha problematizado como un espacio de extensión de los ámbitos institucionales en las prácticas juveniles. Así, los jóvenes en la calle parecerían no tener vínculos con ningún tipo de organización institucional y permanecer ajenos a cualquier normatividad, además de ser necesariamente contestatarios con respecto al discurso legitimado u oficial. En términos generales, esto ha ocultado al análisis la fuerte reproducción de algunos valores de la cultura tradicional, como el machismo o incluso la aceptación pasiva de una realidad opresora que se vive a través de una religiosidad popular profundamente arraigada en algunos colectivos juveniles. (Reguillo, 2012, p. 28)

Izquierda Alemana *Die Linke*, que, por ejemplo, durante 2019 estuvo muy interesada en el movimiento feminista argentino *Ni una menos* (Fabiana Ríos en Crítica Sur, 20/09/2019). Asimismo, en el sector local, el Partido Social Patagónico, liderado por María Fabiana Ríos —primera mujer electa Gobernadora en Argentina— acompaña al movimiento crítico-feminista La Ría creado en 2016; lo cual da cuenta no solo de nuevas perspectivas en diferentes niveles que acercan a los partidos políticos del campo popular a los feminismos, sino también de la existencia de movimientos feminista incluso en el *fin del mundo*.

Este párrafo resulta de utilidad para comenzar a pensar la incidencia del patriarcado en el grupo estudiado porque Reguillo rompe aquí con un imaginario establecido socialmente acerca del desarrollo libre de las juventudes en las calles, alejadas de lo instituido, exentas de ideas conservadoras, pero, como veremos, esto no resulta tan tajante cuando hablamos de las chicas en el rap local.

Está a simple vista que las mujeres son minoría en la *cultura*. Hay chicas que escriben barras desde sus casas o que tiran *free* en círculos íntimos, pero son muy pocas las que han competido públicamente. La única que tiene una carrera como cantante de trap/rap y que es competidora frecuente es Freyja, quien no reside actualmente en la ciudad, pero que ha competido y ha hecho shows durante el verano de 2021. Vale aclarar que hasta el regreso de Freyja (por unos meses) a la ciudad, esta investigadora fue la única mujer que integraba los grupos de WhatsApp de los competidores, y, claramente, no como competidora. La gran mayoría de las chicas que aparecieron durante la investigación participaron o aún participan desde otros lugares, pero no como MCs. Carli, por ejemplo, filmó numerosas competencias, especialmente durante 2013, muchas de ellas publicadas en su canal de YouTube[59]. Sin sus videos este trabajo hubiese resultado incluso mucho más complejo. Otras de las chicas, en general novias de competidores o de integrantes de bandas, han organizado eventos o colaborado en ellos. Durante la primera temporada de la competencia "Anda la Osa", en el año 2021, por ejemplo, el grupo organizador sumó un "equipo de protocolo" — destinado a los cuidados sanitarios en el contexto pandémico— integrado únicamente por mujeres, que, si bien no formaban parte de la cultura, comenzaron a acercarse a partir de esa actividad.

Por otro lado, están las chicas del público: el físico y el virtual. Con respecto al público presencial, en las batallas fue posible notar variaciones según la importancia de la fecha y la época del año en la cual se realizaba. En las competencias "manija" o "nocturnas" las chicas que se acercaron fueron muy pocas y usualmente no se quedaban a observar toda la fecha, mientras que en torneos como los de "Anda La Osa", la asistencia y constancia fue mucho mayor. Con respecto a los shows de rap o de DJs, como la "Black Music Night"[60], el público femenino es amplio, y, según DJ Grande, es "fiel".

En referencia al público virtual, se trata de un conjunto más difícil de dimensionar: pueden ser seguidoras de raperos o de competencias en Instagram (IG) o en YouTube. Igualmente, durante la investigación, pudo corroborarse esa mirada virtual:

59 https://www.youtube.com/user/carlunieto

60 Ciclo semanal de DJs ligados al género rap en bar local, llevado adelante en la actualidad por DJ Grande y Folk Selectak.

> [...] los chicos organizan y hay muchas chicas que siguen en Instagram a las páginas de los eventos o a los chicos que organizan para estar al tanto. Esto me da una pauta a mí, por ejemplo, de que quizás las chicas tienen ganas de participar, pero a la vez no sienten la comodidad [...] o quizás sienten que los chicos mismos no les generan ese espacio. (U, comunicación personal, enero de 2020)

Asimismo, se ha podido constatar que algunas chicas fueron a las competencias de forma presencial luego de haber visto material en las redes, incluso hemos podido dar con chicas a las que les interesa el género o la actividad del *freestyle* pero que no desean acercarse personalmente. La virtualidad constituye una mirilla por la cual asomarse, sin mayores riesgos, a este mundo mayormente poblado por hombres. La virtualidad se convierte, de este modo, en un *ticket* de entrada de las mujeres a la *cultura*. En este sentido, recuperamos las palabras de Mona Chollet:

> [...] al contrario de la difundida idea de que las redes nos impiden participar del mundo, quienes las usan tienden a establecer relaciones más estrechas con los demás y a estar más implicados en actividades cívicas y políticas que quienes no las usan. (2017, p. 16)

En este caso hablamos de actividades culturales que, de igual forma que las cívicas y políticas, son posibilitadas por las redes sociales y que, en ese transitar *historias* o *feeds* y *megustear* permiten relaciones e intercambios entre los y las jóvenes.

En esta instancia, habiendo delineado las generalidades de los roles de la chicas en el rap local, nos encontramos a grandes rasgos, sin intención de estereotipar ni encasillar, con cuatro perfiles: el caso identificado con Freyja, que consiguió pertenecer al grupo como protagonista, como MC; aquellas chicas que hacen temas desde un espacio más íntimo y que deciden no competir; aquellas que gustan del género pero que no necesariamente se interesan en acercarse de forma presencial; y quienes, usualmente acompañando a sus novios o amigos, apoyan la *cultura* desde el lugar de la observación presencial y/o desde la organización de eventos.

¿Por qué no se animan?

Dentro de la heterogeneidad de las chicas que, de algún modo, integran la cultura, existen quienes desean ser protagonistas, pero no logran concretarlo. En la indagación acerca de los motivos me encontré con NE (16) en un taller de *hip hop* organizado en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego. A pesar de su gran dificultad en dialogar con una desconoci-

da, me confió que suele tirar free en privado con su amiga —quien estaba presente durante la conversación— y me dio los argumentos de su no participación en batallas: "no voy porque en las compes hay mucho machismo, lo primero que te van a decir es que sos puta" (Comunicación personal, enero de 2020).

Efectivamente, tipeando "Freyja vs" en YouTube y viendo algunos videos, es posible observar que *puta* es el aDJetivo más utilizado en su contra. Así lo interpreta ella:

> [...] en definitiva yo siento ser tipo la figura de la puta moderna ¿entendés?: mina empoderada que les coge a los manes y les deja. Eso para mí es una puta hoy en día, es una palabra que me empodera, que me digan "puta", sí, con todas las putas letras, tengo más orgasmos que tu novia (risas), así nomás, eso es mi percepción de la sexualidad, por eso puta para mí es un halago. Además, siempre a mí de chiquita mi abuela y mi mamá me dijeron que a las que se les decían putas eran las mujeres que están capacitadas para disfrutar su propio orgasmo y ahí me quedó y me valí de eso para que me valgan madres, que me digan puta. [...] Hay una compe en la que un vago me decía: "puta, puta, puta" y yo estoy re acostumbrada, me enorgullece que me digan "puta", "re puta", sí. Es un término que yo desconozco, que directamente no lo uso, pero si lo usan contra mí me empodera. No sé cómo explicarte, aprendí a resignificar. (Comunicación por mensaje de voz de mensajería instantánea, noviembre de 2019)

Freyja, con 21 años en ese entonces, tiene muy claro que el *género* es una construcción social y se ubica temporalmente en un cambio de paradigma. Está inmersa, aunque sin hacerlo explícito, en el movimiento *Ni una menos* que se desarrolla en Argentina desde 2015. Diferencia también su mirada actual de la de su juventud más temprana:

> Obviamente que el concepto de "respeto" va mutando cuando uno se va haciendo más grande ¿no? eh, qué se yo, lo que para mí en su momento era "respetar" era una cosa y lo que es ahora es otra ¿entendés? y qué se yo, nunca pasó nada violento, pero era difícil, es todo lo que voy a decir, era complejo. [...] Siempre fue muy difícil para mí integrarme en la cultura, ahora es más fácil porque yo estoy más grande y porque la mentalidad y el paradigma cambió, pero en ese momento fue difícil. (Comunicación de audio por mensajería instantánea, noviembre de 2019)

En la experiencia de esta joven podemos observar cómo se materializan las palabras que el movimiento de mujeres argentino propone:

> Somos las que somos, bajo paraguas que nos albergan de diferentes modos –mujeres, transexuales, lesbianas, travestis, de todas las edades y todas las nacionalidades, trabajadoras–, con infinitos modos de nombrarnos, todos posibles, todos ciertos, todos habitando una pluralidad que nos entusiasma. En el fondo de esa pluralidad compartimos las heridas, el saber de las heridas, la humillación, la diatriba, la huella colonial, pero también el deseo de una épica que convierta la herida en arma, con nuevas prácticas para una sociedad nueva. (Carta orgánica de *Ni una menos*, p. 3)

Una de las primeras chicas que conocimos en las competencias, aún en 2019, fue LO (17 años). Siempre llevaba un pañuelo verde en la mochila, estaba muy pronta a mudarse a Buenos Aires para estudiar danza, pues lo suyo era el baile, no el *free*, decía. Cuando le pregunté qué le gustaba de las compes, me respondió:

> La verdad lo que me atrae es ver cómo los chicos se expresan en cada batalla. No siempre sale como les gustaría, pero bueno, está buenísimo que puedan hablar del tema que quieran con el estilo que quieran. Vi mejorar a un par de los pibes que compiten y está genial eso. (Comunicación por mensaje de voz de mensajería instantánea, febrero de 2020)

También nos dijo que creía que las chicas no se presentan en batallas porque "les da timidez" o "miedo", que no lo hacen "por la mirada del otro hacia su desempeño". En ese momento no había ninguna mujer compitiendo. LO compartía su asistencia a los eventos con quien era su novio y uno de los competidores. Junto con otra pareja, meses atrás habían sido organizadores de un ciclo de batallas. Al poco tiempo de irse, a inicios de 2020, Covid 19 mediante, LO regresó a Ushuaia. A pesar de que su estado amoroso había cambiado, nunca faltó a las competencias de "Anda La Osa" organizadas entre enero y febrero de 2021.

Otra de las chicas que hoy no vive en Ushuaia, pero que vuelve con frecuencia, RI, nos cuenta:

> La palabra clave que le decían a las mujeres que entraban a la cultura (en la ciudad donde reside actualmente) era *pussy*. Era la chica que entraba solo por querer estar con raperos. Además, era lo contrario. Demostré que no era así. (Comunicación por videollamada, julio de 2020)

Resulta enriquecedor contraponer las perspectivas de las chicas y de los chicos porque unos comentarios se refuerzan o contrastan con otros:

> Cuando yo empecé (en 2014) el argumento era: me cojo a tu hermana, me cojo a tu mamá, me cojo a tu novia, me cojo a tu prima, chupame la pija, te rompo el orto,

sos puto, o sea todo lo que está mal a nivel ideológico con respecto al machismo, a la misoginia, bueno, al mismo racismo, xenofobia, homofobia. Estaban muy impuestos como el argumento y eran acotes que la gente gritaba, o sea que era un circo en ese momento, pero que la gente lo avalaba. (O, comunicación personal, junio de 2020)

C, por su parte, opina:

> Hay minas de 15 años para abajo, por ejemplo, que siguen a raperos y no al rap. A raperos porque son lindos estéticamente, como por ejemplo un caso es Trueno. Trueno, en el 80 % de sus batallas, la mayoría de los gritos, se escuchan chillidos, gritos femeninos y son pibas que no van a ver las batallas, van a ver a Trueno. Ese es el problema. Pero después hay mujeres que están metidas en la movida posta como Freyja, Karen Pastrana, Actitud María Marta, cosas así. (Comunicación personal, enero de 2020)

La interpretación de los jóvenes acerca de que las mujeres se aproximan a la *cultura* desde un interés sexual suele ser bastante frecuente en los diálogos establecidos, con más asiduidad en los más jóvenes que en aquellos que superan los 20 años.

> […] hoy en día ver a una chica tirar *freestyle* la pueden tomar como cualquier cosa, nosotros que rapeamos nos gustaría ver más chicas tirando *free*, que compitan o hagan temas, es un método de revolución hoy en día, lo toman como método de liberación también. […] la verdad hay chicas que no les interesa (rapear) y hay chicas que sí les interesa pero que no se animan, también depende mucho de lo que le digan en la casa: si son menores, si viven con los padres, que capaz que los padres no las dejan. Hay chicas que capaz que no se animan a rapear por el simple hecho de que no les gusta recibir insultos o demás, es depende de cada uno igual, yo creo que si bien a nosotros nos gustaría que hayan chicas, tendría que nacer de cada una decir: "bueno hoy me anoto, voy a probar rapear a ver cómo me sale y si pierdo bueno, una experiencia y si no bienvenido sea", pero nada, me gustaría que haya más chicas, más igualdad más que nada, porque a nosotros no nos molestaría a ningún competidor porque es respeto, igualitario. (T, comunicación personal, enero de 2020)

En su caso, RI opta por no competir, pero sí acompaña la movida, así lo explica:

> Creo que en estos años se desvirtuó todo lo que es una competencia. Antes, por ejemplo, las competencias de rap eran para ser mejor uno, para saber que te estás nutriendo de nuevas rimas y que encontraste nuevos métodos y técnicas para ser mejor, ir viendo cómo vas alcanzando tu nivel de rapero o rapera y como que ahora es más bardear al oponente y ganar, por humillar al otro. No me siento tan conectada, familiarizada con eso. Hay muchos amigos míos que compiten y compiten de otra manera: rapean, demuestran su nivel de *freestyle* o de rap no insultando a la madre de nadie o insultando a otros, es como un nivel espiritual, por decirlo así. […] no me ceba tanto, pero no deja de ser rap y no deja de ser *freestyle*, entonces apoyo. Si a mí me dicen de ser jurado, obviamente, con todo el honor del mundo lo voy a hacer, porque yo sé que es para ayudar a la movida y porque también me termino cagando de risa, pero nada, no acepto mucho el concepto de *compe* que se está haciendo. (Comunicación por videollamada, julio de 2020)

En los testimonios como los recién mencionados es posible notar el vínculo con el contrato social moderno abordado por Pateman (1995), específicamente en la relación entre la esfera pública dominada por el varón: las chicas que se acercan al rap son "putas", *pussys*; no compiten porque "no quieren ser insultadas" o "porque los padres no las dejan". Gran parte de las jóvenes interesadas en el rap quedan, entonces, retenidas en la esfera privada, accediendo a la "cultura" a través de las redes sociales, desde la distancia, desde esa lejanía que las protege de la humillación y el maltrato.

Con todo, a pesar de las modificaciones obvias de los últimos años, a las que refieren Freyja y O, pude detectar situaciones dentro de las competencias que aún guardan una gran huella patriarcal. Por ejemplo, en una fecha importante, de las más esperadas por los chicos, uno de los competidores le dirigió a su contrincante las palabras: "me culeo a tu novia". Ante ello, las tres mujeres que estábamos cerca —en ese momento en total solo unas 6 entre 50 varones—, incluida la chica señalada, nos miramos e intercambiamos pareceres al mismo tiempo en que se escucharon algunas risas de los varones. La batalla terminó con el joven que propinó la frase denunciando *bulling* dentro de su argumento en el *free*. Como consecuencia, los organizadores desafiaron al resto de los presentes a tener el "coraje" de rapear frente a todos o bien, no reírse de un competidor. Tras finalizar la competencia, el *freestyler* que nombró a la joven, se acercó y le pidió disculpas. En suma, las chicas concluimos que a los varones les había parecido más grave el *bulling* hacia el competidor que la agresión recibida por una persona que ni siquiera estaba compitiendo. La agresión daba cuenta de la regularidad que supone la propiedad del cuerpo de las mujeres por parte de los varones (Federici, 2010, p. 27): el insulto al contrincante es decir que se *usa su* propiedad.

Esta situación particular resurgió una y otra vez en las entrevistas en profundidad, especialmente en relación con el *bullying*. Para los entrevistados la acción contra la mujer estaba invisibilizada frente a la historia común entre el competidor y el grupo. Su preocupación

continuó situada en las circunstancias del "compañero". Las mujeres en el *freestyle* se encuentran, como decíamos más arriba, ante una doble subordinación: ante la sociedad adultocéntrica, por el solo hecho de ser jóvenes, y ante los varones que con su "fraternidad" las ridiculizan, invisibilizan y excluyen.

Este proceso restrictivo de las mujeres en la cultura estudiada, según lo observado, usualmente sucede de una manera no consciente por parte de los jóvenes varones. En este orden, R (de 16 años) opina:

> No sé por qué no quieren competir las mujeres, pero no quiero pensar tampoco que es porque somos, o se da a entender que somos un ambiente hostil o algo parecido. Yo creo que no compiten o quizás no se animan a competir, o quizás no quieren o capaz piensan que no van a hacer bien las cosas. Hay muchos factores que pueden determinar si compite una mujer o no, en base a muchas cuestiones sociales y prejuicios que se pueden dar, pero personalmente yo como competidor —y creo que hablo por la gran mayoría de los competidores—, tenemos la predisposición de que cualquier mujer que se quiera anotar no la vamos a mirar mal, no nos vamos a reír ni nada, es eso básicamente, el simple hecho de que no hay ningún problema. (Comunicación personal, enero de 2020)

En otra línea, pero aún en relación con los estudios realizados en juventudes, Rossana Reguillo (2003) afirma:

> Si bien las y los jóvenes comparten universos simbólicos, lo hacen desde la diferencia cultural constituida por el género. La organicidad alcanzada por los colectivos juveniles de composición mayoritariamente masculina no es equivalente al caso de las jóvenes, que según muestran algunos de los estudios, tienden a insertarse en las grupalidades juveniles "masculinizándose". (p. 116)

En igual sentido, O comenta:

> [...] pasa también que nunca hubo un rol fuera de la hegemonía y el estereotipo impuesto en la cultura o naturalizado desde el rol de la masculinidad como construcción social digamos, inclusive Freyja. Ella no sale del estereotipo del rol de la masculinidad porque ella cuando rapea grita engrosando la voz y se para desde el mismo lugar desde donde nos paramos el resto de los competidores, o sea está muy ligado el tema de la competencia, de la discusión, no sé cómo se puede entender desde afuera ese rol de la masculinidad. (Comunicación personal, junio de 2020)

Lo que plantea este rapero puede ser una punta desde la cual comenzar a indagar sobre cómo Freyja logró incorporarse a la *cultura*, en esta línea continuaremos el siguiente apartado.

Simplemente Freyja

Oriana Milagros Caballero tiene 22 años[61], nació en Formosa, vivió en Tierra del Fuego (en Ushuaia, específicamente) hasta finalizar el secundario, luego cursó algunos años de la carrera de Abogacía en Corrientes, más tarde vivió en Paraguay, pasó también un tiempito por Buenos Aires y la pandemia la trajo "repatriada" por unos meses a su ciudad natal. Su derrotero explica que a veces utilice vocablos en guaraní, otras en inglés, mezclados con la muletilla argentinísima del "¿entendés?". Habla rápido, vive rápido: fluye.

Desde hace algunos años se identifica con el alias Freyja —BigFrey, a partir de mediados de 2021—pero antes lo hizo con TDF, cuando pasó de las plazas de Ushuaia a las de Corrientes. Sus inicios en el *free* fueron a los 13 años. Para los más chicos del grupo de competidores en Ushuaia, "Frey" era casi un mito hasta que volvió en 2020. Muchos nos habían hablado de ella y justificado con su nombre la afirmación de que "en el rap hay chicas". Es respetada en la *cultura* local y también resulta una "extrañeza" para la institucionalidad, por lo cual fue recientemente reconocida como "mujer destacada" por la Secretaría de la Mujer Municipal. Uno de sus compañeros en el *free*, U, recuerda de ella:

> [...] como que no era tan normal ver a chicas en ese momento, incluso hoy acá en Tierra del Fuego no se ve mucho. Como que ella misma se escondía, no iba mucho por vergüenza quizás. Siempre me pareció una chaboncita que tenía una pasta muy buena para explotar a nivel hip hop y bueno, yo creo que ahora se le está dando, [...] luchó un montón para llegar hasta donde está e incluso creo que merece mucho más reconocimiento. (Comunicación personal, enero de 2020)

El sexo y el género pertenecen, como plantea Elizalde (2006), "al orden de las diferencias críticas producidas por la cultura, la ideología y la normatividad discursiva a través de sus operaciones de construcción de jerarquías que organizan el poder" (pp. 103-104). Esta construcción se vuelve palpable en la experiencia de Freyja:

> Y sí, fue muy difícil para mí porque siempre estuve en ambientes de hombres, siempre, y los varones siempre te quieren coger ¿entendés? y para mí era re difícil porque era joven [...] Si tenían la oportunidad, era tratar de caerme. Suena re creído lo que

61 Al ser entrevistada en junio de 2020.

> voy a decir y probablemente el día que publiques esta nota los pibes van a decir "mentira, ¡quién te va a querer caer!" pero no, (risas) era re difícil para mí. (Comunicación de audio por mensajería instantánea, noviembre de 2019)

Freyja tiene dos hermanos menores con quienes comparte el interés por el *free*, uno de ellos, Stroop (16) cuenta:

> Yo iba con ella a algunas competencias, pero poco recuerdo tengo porque era muy chiquito. Ella tiene un carácter muy fuerte, muy imponente y bastante sólido. Aparte es alguien rápida mentalmente por lo que sumando esas dos cosas creo que supo ponerse por encima de muchos raperos que intentaron hacer lo que haría cualquier hombre cuando ve a una mujer compitiendo. O al menos la mayoría, que es tratarla de *puta* o menospreciarla. Además, ella en su modo de rapeo es muy versátil. Tiene la posibilidad de fluir cantando de manera poco agresiva o en ocasiones gritar bastante y atacar sin parar. Supo ganarse su lugar porque ella venía a las *compes* a eso, a competir. Cuando en el 99 % la presencia femenina de las chicas es pasiva, como espectadoras, y en algunas otras, según opinión general de la escena del rap, vienen a mirar chicos y buscar afinidad por el lado de los gustos musicales, cuando quizá el rap ni les gusta, pero como es lo que más se está viendo ahora, es lo que más llama la atención. [...] Pero yo creo que fue eso. Estuvo desde los inicios, o sea que la banca desde que fuimos 10 personas y eso la convierte para los perros viejos de la escena en uno más y la respetan como tal [...] De hecho yo hasta hace muy poco era "el hermanito de Freyja". (Comunicación vía mensajería de texto instantánea, noviembre de 2019)

Oriana se muestra muy abierta y confiada, ostenta fuerza con los movimientos de su cuerpo, con su voz, a la vez que pone su feminidad como argumento en las competencias: "Cuidado, no le den a este gil lo que no se merece/ me amenaza con desangrarme /¡puta! Me desangro todos los meses/ estos raperitos me apuntan, me copian, pero no se me parecen"[62]. También utiliza la militancia feminista en su discurso, por ejemplo, en una batalla de 2018, puede escucharse el siguiente intercambio:

> Freyja: [...]Vos hablame de cantar guacho/ cuando en tu vida puedas pegarle a las bases.
>
> Kito: Pueda pegarle a las bases y le aflojaste/ qué pasa hija de puta dejaste de cantar /Lo hago bien tranquilo/ este rap suena real pa/ cortarte las orejas y dejarte sin señal.
>
> Freyja: Yo soy una mujer y soy rapera, ey/ que vivan las putas que vivan todas las aborteras / Me siento re zarpada/ y si vos hablás de mi vieja/ te vas con un golpe en la pera.
>
> Kito: [...] vos querés hablarme de esa mierda en la pista/ hay cosas más interesantes acá/ pa hablar de feministas
>
> Freyja: tu talento me parece corto/ lo lamento, legalice el aborto/ entendés que en esto al hip hop yo lo aporto/ tu talento y trayectoria están muy cortos[63].

Reconocida abiertamente como bisexual, Oriana suele contraatacar en las batallas mencionando a las novias de sus contrincantes. Algo similar se escucha en el contenido de una de sus letras de trap[64]: "esos *haters* se piensan que yo soy re trola/ y yo en el *ménage à trois* con su señora [...]". Este punto es controversial y los varones lo destacan en comentarios como: "Bueno, yo no puedo decir nada, pero Freyja, porque es mujer, ¿puede decir cualquier cosa?". En este orden, al reencontrarnos con Freyja en una nueva entrevista[65], en octubre de 2021, en relación con el hecho de que la pregunta que más le molesta en las entrevistas es "¿tenés novio?", expresa:

> Me molesta que asuman que voy a estar con un hombre siempre. Nadie me pregunta cuál es mi orientación sexual, todos asumen que soy hetero-cis. Y a mí me gustaría que si van a preguntarme algo respecto a mis vínculos afectivos, primero traten de saber mis pronombres, mínimo, o cómo me autopercibo o qué tipo de vínculos tengo.

Tanto el debate acerca de lo aceptado según provenga de un hombre o de una mujer, como el punto de las autopercepciones son reflexiones que se están generando en el grupo de raperos/as o competidores/as, como a así también en otros grupos integrados por jóvenes y en la sociedad toda. Por este motivo es que especialmente las batallas de *freestyle* y el trap (dentro del hip hop), generan espacios "termómetro" en los que puede evaluarse el proceso de transformación social con respecto al género, no solamente en relación con las mujeres, sino también con las diferentes elecciones sexuales, autopercepciones y con las masculinidades mismas.

Con todo, Freyja es —entre muchas otras definiciones— una chica que rapea y la única que compite en Ushuaia. ¿Su participación demuestra que la cultura del rap es igualitaria?,

62 *Freyja vs. Pato* en cuartos, fecha 5 de *Anda La Osa* 2021. ttps://www.youtube.com/watch?v=-hxxzipn5v0

63 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=F1c4NQxkt20

64 https://www.youtube.com/watch?v=por5XETakQY

65 Entrevistada por Matías Gómez y Natalia Tosello para el canal de YouTube "Street Fire, rap en el fin del mundo".

absolutamente no. Sus experiencias y las de tantas otras chicas que no lograron "bancársela", dejan constancia de que el androcentrismo al que alude Elizalde (2006) prevalece aún en las prácticas juveniles, porque las relaciones de poder socialmente construidas continúan su reproducción. Asimismo, creo que en el esfuerzo de las juventudes —en todos sus géneros, sin géneros y versiones— están las vías para concebir un presente distinto a partir de un ejercicio constante:

> [...] yo soy muy parecida a mi papá en todo, somos como calcos, pero yo soy mujer, ¿entendés? y hasta en las cosas de hombre soy igual a él, así que un desastre ¿verdad? Aunque no hay cosas de hombres ni de chicas, qué estúpida: "deconstrúyete". (Freyja, comunicación por mensajería de voz, noviembre de 2019)

Inclusión como objetivo

Según cuentan algunos de los jóvenes entrevistados, el "no homo" fue un tipo de "agite" popularizado en 2016 con el *boom* de "El Quinto Escalón"[66]. Con él, el público de la competencia repudiaba las frases no heterosexuales:

> [...] de pronto un competidor estaba rapeando y decía "me gusta la pija" y todas las personas que estaban en el lugar se rían de esa persona y hacían un ruido característico en ese momento y estaba súper naturalizado, era una cosa que estaba muy marcada, muy aceptada socialmente. (O, comunicación personal, junio de 2020)

Este tipo de actitudes son paradójicas con respecto a lo que se puede observar en los vínculos del grupo estudiado en el que, además de incluir a personas con elecciones sexuales diversas, son frecuentes las demostraciones de afecto. Frases como "te amo amigo" en comentarios de IG, o expresiones muy directas en las descripciones de sus relaciones emergen como rasgos de una sensibilidad que pocos años atrás no era percibida en las juventudes ni en ninguna otra etapa de la vida, al menos entre varones.

Por otra parte, más allá de la reproducción androcéntrica persistente, se evidenció -entre 2019 e inicios de 2021- un atisbo de "castigo" social a aquellos que, por ejemplo, están acusados públicamente de maltrato a mujeres. Entre otros hechos aislados, sucedió durante ese período que se difundieron un conjunto de narraciones en las que varias chicas de la ciudad describían acosos sexuales y/o maltratos por parte de jóvenes locales. Esta especie de "escrache" incluía los nombres de algunos de los chicos del grupo analizado. Asimismo, en esta misma serie, un joven rapero relataba una dolorosa experiencia con su ex novia, lo cual da cuenta de que la igualdad para ellos implica, además, una nueva forma de pensar las relaciones afectivas y la vivencia de la masculinidad. En este sentido, dice Gonzalo Soto Guzamán (2013):

> Como en el mundo en el que vivimos impera un sistema patriarcal, discriminatorio y opresor para las mujeres, el proceso de socialización también lo es, pero además es castrante para los hombres. Los estereotipos de género tienen como consecuencia la desigualdad entre los sexos y se convierten en agentes de discriminación, impidiendo el pleno desarrollo de las potencialidades y las oportunidades de ser de cada persona. De esta forma se priva a las niñas y mujeres de su autonomía, limitando sus derechos a la igualdad de oportunidades y a los niños y hombres se les niega el derecho de la expresión de su afectividad.

Para los jóvenes informantes —todos varones, en esta oportunidad— no fue grato leer las diversas declaraciones acusatorias: algunos las replicaron, otros decidieron mantener distancia con los "victimarios", según el grado de confianza con cada uno de ellos; mientras otros guardaron precaución ante el desconocimiento concreto de cada uno de los hechos denunciados —ninguno de ellos formalmente. Lo cierto es que para el grupo no pasó desapercibido y pude advertir que, para los chicos, ser denunciado o vinculado a un suceso de estas características, es un temor latente.

En este sentido, se ponen en juego las nuevas masculinidades. Soto Guzamán (2013), al respecto, afirma: "el género masculino también está edificado sobre los mandatos exigidos por todos los varones, es decir, todos los hombres deben comportarse según esté definida la masculinidad en su cultura" (p. 97). Los jóvenes empiezan a reconocer las desigualdades y a oponerse a ellas, simplemente no saben exactamente cómo ser igualitarios. Así lo vive T:

> También hay otro factor, bastante complicado para nosotros, los competidores hombres, que nos cuesta competir contra una mujer porque muchas veces se dan cuestiones como, por ejemplo, yo estoy improvisando y el acote final que voy a tirar termina en "puta" por ejemplo, y yo digo: "lo tiro o no lo tiro", pero si lo tiro voy a ser un misógino, un machista usando *puta* como insulto, pero si no lo tiro va a ser como no dar todo lo que podría dar contra ella porque es una mujer. Entonces ahí entrás en una especie de dilema existencial, que a todo competidor le parte la cabeza tener que pensarlo. Porque es como: o doy el 100 % y me voy con un montón de críticas encima, con gente pensando cualquier cosa de mí, o no doy el 100 % y quedo como un agrandado que subestima a la mujer solamente por ser mujer y por

66 Ciclo de batallas organizado desde 2012 a 2017 en el Parque Rivadavia, barrio de Caballito, Ciudad de Buenos Aires.

considerarla inferior porque no hay mayoría de mujeres. (Comunicación personal, enero de 2020)

Frente a lo expuesto, se asume como evidente que la responsabilidad del cambio en pos de una sociedad más justa está en todos/as sus integrantes aunque, claramente, las mujeres aún nos encontramos subordinadas al patriarcado y, por tanto, continuamos siendo las más afectadas. Lo que sigue fue dicho en una competencia, como tantas otras, parte de lo cotidiano que se traduce del cerebro a la voz en milésimas de segundo mientras se persiguen rimas y ante un público atento:

> Traka: Entro a la danza con mente en blanco/ no soy un santo, ¿rezás a alguien?/ yo no creo que tanto/ ponete de rodillas para entrar en el *cypher*.
>
> Freyja: No te pregunté cuánto rezás ni cuánto fracasás/ ni cuánto te cuesta levantarte a la mañana y dar tus pasos/ lo que te voy a preguntar es qué es lo que hacés/ cómo analizás el resultado de tus acciones cuando terminan en fracaso.
>
> Traka: ¿A mí me cuesta levantarme? Es una obviedad/ y a vos te cuesta convivir con tu soledad/ para qué aclarar, somos distintos/ yo no pienso en lo que digan todos los demás.
>
> Freyja: Yo tampoco pienso en eso, aunque reconozco que me afecta/ no importa, a pesar de eso somos de la misma secta/ y el que diga que no, que no te mienta/ porque cuando las caras abundan las razones se ausentan.
>
> Traka: Me aguanto que tengas ovarios/ pero la diferencia entre nosotros es que tengo familia, no soy sectario/ no diferencio ni clanes ni barrios/ a mí me gusta y compartimos todo en el escenario.
>
> Freyja: Pero somos distintos, ¿te das cuenta, adversario?/ Y después nuestras mamás rezan con el mismo rosario/ no importa de qué lado estemos/ lo importante siempre fue representar en el *cypher* y romperla en el escenario.
>
> Traka: Esas son las diferencias entre tus cosas y las mías/ tu vieja reza porque en vos no confía/ y la mía sabe que llego con alegría/ esta batalla siempre fue mía.
>
> Freyja: Eso es lo que pasa cuando vivís en el infierno/ mi vieja reza porque el mundo está lleno de enfermos/ tengo que salir yo sola/ junto a mi lápiz y cuaderno.[67]

En las batallas, usualmente, no se dice lo que realmente se piensa porque el objetivo es ganarle al/la otro/a —con *ego trip*, con métrica, con *flow* o con las herramientas que cada uno/a tenga—, también se mezclan tópicos según van surgiendo por modalidad o por el propio devenir del ida y vuelta. Sin embargo, en la batalla citada se evidencian dos cuestiones sugestivas: una es la búsqueda de la igualdad por parte de Traka y la otra, en la última entrada de Freyja, su definición de ser mujer en este mundo: "Eso es lo que pasa cuando vivís en el infierno/ mi vieja reza porque el mundo está lleno de enfermos/ tengo que salir yo sola/ junto a mi lápiz y cuaderno".

Otro ejemplo sobre los objetivos de inclusión de los chicos en la "cultura" fueron las competencias "Son del Frío", organizadas por Dibu en enero de 2020, en las que planteó como consigna la imposibilidad de proferir insultos tales como "hijo de puta", con un sistema de acumulación de faltas que podían llegar a descalificar al competidor —todos varones durante ese ciclo. Uno de los momentos registrados en el diario de campo de ese día fue cuando uno de los chicos dijo, dentro de sus barras, "la puta caravana", inmediatamente después de la batalla todos/as los/as presentes fueron consultados/as sobre si era o no un insulto, y como la "caravana" no era una persona, no hubo sanción.

Se interpreta, con todo, que las nuevas formas de ser en comunidad incorporan un pasaje confuso y plagado de obstáculos que busca romper con esa "fraternidad" varonil que, al mismo tiempo, continúa reproduciéndose. Sin embargo, las "ganas" de los raperos en recibir a más chicas en el grupo se manifiesta en todas las entrevistas:

> Yo creo que ya tenemos muchos varones en la movida y faltan más guerreras. Hoy por hoy las pibas tienen mucho para decir, solo hay que generar más espacios para que tengan dónde empezar sin estar bajo la lupa de que si lo hacen bien o lo hacen mal. [...] En mi punto de vista es muy necesario que haya más mujeres y equilibrar la cultura ya que es para ambos. En definitiva, creo que la inclusión de mujeres también es responsabilidad de los pibes en parte, no poner trabas y tratar de acompañar el desarrollo de las pibas, porque si se hace una grieta nunca se termina consiguiendo que agarren confianza en lo que pueden dar para el hip hop. (F, comunicación personal, enero 2020)

En la visión de F está el reconocimiento del factor propio, de parte de los varones. Otra

67 Batalla de Anda la Osa Primera Temporada 2021, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=YEas-GkoSZks

de las líneas escuchadas pone también la responsabilidad en las propias mujeres porque "no generan sus referentes". Esta segunda perspectiva, que en algunos de los jóvenes surgió como complementaria a la falta de "cabida" a las chicas por parte de los raperos, fue interpretada en una primera instancia, como una forma de restarse compromiso y depositarlo en la minoría. Sin embargo, al participar del desarrollo de la liga "Anda La Osa" (en los meses de enero y febrero de 2021), con Freyja como competidora y con la presencia de las chicas del "equipo de protocolo", esa idea fue tornándose plausible.

Semana a semana la cantidad de chicas en el público se fue incrementando, llegando en la última fecha a constituir la mitad de las personas reunidas. Si bien en un comienzo se evitó la convocatoria de público por razones sanitarias, la gente se acercaba igualmente, cumpliendo con las normas que incluían uso de barbijo y distancia entre grupos. Las imágenes que quedaron registradas fueron, por ejemplo, grupitos de chicas que se convirtieron en asiduas; otras que llegaban en pareja; dos chicas que un día estuvieron un largo rato paradas con sus *skates* apoyadas en el suelo; una mamá con su niño; algunas mamás de competidores (que miraban desde lejos); y las dos raperas (la que competía y la que no) juntas, descubriéndose por primera vez, reconociéndose y acompañándose.

Cada vez que Freyja era llamada al *cypher*, la atención del público subía, se sentía la emoción de las chicas al verse representadas y la expectativa de los chicos manifestada en comentarios como "lo va a hacer pelota". Hacia el final de la liga ya, directamente, se escuchaban gritos de ánimo en favor de la competidora, sobre todo provenientes de las chicas del protocolo —que ya no disimulaban su apoyo—. En una de las batallas en las que el jurado dictaminó que "Frey" no pase de ronda, mientras que el público la había interpretado como clara ganadora, se produjo un silencio profundo: desazón y desconcierto puro. Nunca había pasado lo mismo con otros competidores, eso era lo que provocó una mujer en el *freestyle*: representación, expectativas, emociones, respeto. Los chicos tenían razón, las mujeres necesitábamos referentes de nuestro género en el *cypher*, lo que aún el grupo no logra resolver es cómo hacer que más chicas quieran sumarse a la *cultura*.

Escollos en la inclusión

A partir de agosto de 2021, en una segunda temporada de "Anda la Osa", se sumaron más mujeres a la organización. Las chicas del "equipo de protocolo" volvieron durante el ciclo lectivo a las provincias en las que estudian y las "nuevas" fueron tomando otros puestos. Algunas de sus funciones continuaron ligadas al cuidado en pandemia, como el control del ingreso —ya que las 8 fechas se desarrollaron en un espacio cerrado brindado por el Municipio—; mientras que otras, por ejemplo, el conteo de ganadores durante la competencia o el contacto con comercios u organismos institucionales de parte de algunas de ellas fue marcando una situación algo diferente. Cabe mencionar que el rol de esta investigadora dentro del grupo de "Anda La Osa" en los ciclos nombrados siempre fue mayormente de gestión de permisos; sin embargo, la diferencia con las jóvenes fue, justamente, el no estar sujeta a esa doble dominación, ya que en este caso existía la "ventaja" de la adultez.

La invitación al público, a medida que los resguardos ante el Covid lo permitían, se fue ampliando. Las mujeres continuaron siendo espectadoras frecuentes, aunque en minoría. Además, pudo observarse una nueva transformación, aún en vías de reflexión, pero que vale la pena mencionar en este texto: el camino hacia la inclusión —mileños de historia nos preceden— no está libre de dificultades. Los varones de la organización consultaron a las mujeres acerca del modo de comportarse para con los competidores "escrachados" por violencia contra mujeres. La respuesta se vio reflejada en la exclusión completa de dos competidores asiduos. A través de la cuenta de Instagram y del grupo de WhatsApp de la competencia, se compartió un flyer que decía lo siguiente:

> AVISO IMPORTANTE
>
> De parte del equipo de Anda la Osa queremos informar que en función de asumir una perspectiva de igualdad entre las personas y habiendo tomado conocimiento de conductas agraviantes por parte de algunos competidores, decidimos solicitarles a algunos de ellos su apartamiento de la competencia.
>
> Nuestro objetivo es lograr que todas las personas que forman parte del evento, en cualquiera de sus roles, puedan sentirse cómodas y creemos que esta definición, aunque difícil, puede colaborar a generar el espacio de contención que nos proponemos con esta actividad.
> En este sentido, nuestro chat está abierto para que quienes lo deseen puedan comentarnos si vivieron alguna situación complicada con alguien que asiste al evento, ya sea participante, público o miembro del equipo organizador.
>
> Asimismo, nos comprometemos a mantener la confidencialidad y aclaramos que, lejos de una postura que busque juzgar a las personas, nuestra intención es avanzar en el cuidado del espacio que compartimos desde hace más de 8 años.

Aquí emergieron algunas vías de análisis para ser continuadas en futuras investigaciones. En principio, resulta de interés el acto del "escrache" —realizado especialmente a través las redes sociales— en tanto expresión de defensa de los/as jóvenes y ante la elección de no efectivizar una denuncia policial o judicial. Según los/as informantes consultados/as, los

motivos ante la toma de esta decisión son múltiples, entre ellos, el temor a la reacción de padres y madres y la desconfianza en la justicia.

Otra de las vías en las que cabría reflexionar es la exclusión de jóvenes dentro de una actividad ligada principalmente a valores como la solidaridad, el cooperativismo y, justamente, la inclusión. En este punto, un espacio de contención (Rodríguez Álvarez e Iglesias Da Cunha, 2014) es vedado para algunas personas según la impresión de los/as organizadores/as de algunos eventos o competencias en particular. También en este eje cobran relevancia las instituciones estatales y su llegada real a estos/as jóvenes.

Lo cierto es que, en el período de tiempo en el que se desarrolló el trabajo de campo mencionado, fue posible presenciar y documentar diversas transformaciones en las prácticas de los jóvenes varones de la *cultura* local en relación con la percepción de la participación de las mujeres, en especial en las competencias de *freestyle*, y en la búsqueda de su inclusión. Esas transformaciones condicen con los avances en la lucha feminista en Argentina, como lo fue la sanción, hacia fines de 2020, de la Ley 27.610 de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo.

Palabras finales

En las líneas precedentes recorrimos algunas marcas que muestran cómo en el rap local se reproduce la situación social de subordinación de las mujeres ante los varones, principalmente a partir del insulto y del rol otorgado a las chicas que se acercan a las competencias de *freestyle*. Como resultado de esta subordinación, las mujeres continúan siendo minoría en la *cultura*, empero, también pudieron observarse cambios en las prácticas de los jóvenes varones en la búsqueda de la integración, como invitar a amigas a participar de la organización de eventos, seguir sus opiniones y tomar postura en temas referentes a la violencia contra las mujeres.

Por otra parte, tal como pudimos observar en el caso Freyja, la representación femenina se constituyó como impulsora de la participación de la minoría abordada. Por lo cual se abrió, para las chicas que siguen los eventos locales únicamente a través de la virtualidad, la posibilidad de estar presentes en un entorno ameno.

Asimismo, los varones también manifestaron durante las entrevistas sus deseos de igualdad; sin embargo, no existe aún socialmente, o al menos no para este grupo, una fórmula certera para conseguir la inclusión. En este punto vale considerar el concepto de nuevas masculinidades para comprender, además de la perspectiva femenina, las consecuencias perjudiciales que los mandatos patriarcales tienen en los jóvenes varones.

Como señalamos más arriba, la escena del rap en Ushuaia, como en el resto del país, no se muestra todavía igualitaria, pero ese objetivo está en los planes de los y las jóvenes que encuentran en el rap un lugar de expresión y contención; solamente les resta descubrir cómo lograrlo.

Referencias bibliográficas

Chollet, M. (2017). *En casa. Una odisea del espacio doméstico*. Buenos Aires, Hekh.

Elizalde, S. (2006). *El androcentrismo en los estudios de juventud: efectos ideológicos y aperturas posibles* en Última Década n.° 25, pp. 91-1. Valparaíso: CIDPA.

Elizalde, S. y Blanco, R. (2010). *Juventud, Género y Sexualidades*, en AAVV, *Estudio sobre juventudes en Argentina 1. Hacia un estado del arte* / 2007, pp. 159-165. La Plata. Red de Investigadores/as en Juventudes de Argentina y Edulp.

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducción: Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. España: Traficantes de Sueños.

Ni una menos (2017). *Carta Orgánica*. Recuperado de: http://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/

Pateman, C. (1995) [1988]. *El contrato sexual*. Introducción de Maria-Xosé Agra Romero Traducción de M. a Luisa Femenías, revisada por Maria-Xosé Agra Romero. Barcelona: Anthropos en coedición con la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México.

Reguillo, R. (2000). *Emergencia de las culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Bogotá: Editorial Norma.

Reguillo, R. (2003). *Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. En Revista Brasileira de Educação* n.° 23. pp. 103-118. Reproducido de G. M. Carrasco, G. Medina (comp.). *Aproximaciones a la diversidad juveni*l. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos.

Reguillo, R. (2012). *Culturas juveniles: formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo xxi Editores.

Rodríguez Álvarez, A. e Iglesias Da Cunha, L. (2014). *La cultura hip-hop: revisión de sus posibilidades como herramienta educativa*. Recuperado de: https://revistas.usal.es/index.php/1130-3743/article/view/teoredu2014261163182

Soto Guzamán, G. (2013). *Nuevas masculinidades o nuevos hombres nuevos: el deber de los hombres en la lucha contra la violencia de género,* en Scientia Helmantica. Revista Internacional de Filosofía. Número 1, marzo de 2013. ISSN: en trámite / Dep. Legal: S. 116-2013.

Capítulo 7

"Concha Gorda está en la casa": Mujeres, performatividad y gestión cultural en el hip hop rosarino

María Cecilia Picech (Universidad Nacional de Rosario - CONICET)

Hey, ¿qué te pasa?,
Concha Gorda está en la casa.
Esto se prende fuego,
Se quema como una brasa.

Este es el estribillo que escribí para uno de los *cyphers*[68] que grabamos con el colectivo Concha Gorda *Crew*[69] (CGC), del cual formo parte desde fines del 2020. Mi participación en el mismo es a raíz de mi desempeño artístico como rapera, y de mi interés investigativo y de gestión en prácticas artísticas vinculadas a lo que se denomina *cultura hip hop*. Desde esta múltiple afiliación, presento este texto que busca relatar la experiencia artística y organizativa que vivo con mis compañeras en la CGC, como una práctica performativa que moldea y encarna lo subjetivo (Butler, 2009; Rodríguez, 2018), y permite la gestión de las culturas, en tanto posibilidad de reconocimiento y justicia social (Picech, 2016).

68 Me refiero a *cypher* como una colaboración de raperes sobre una pista musical. Hay cierta controversia, si solo debe llamarse cypher a la colaboración improvisada o también a aquella en la que les artistas realizan sus líricas previamente. A diferencia de una "Batalla de Gallos" no media la competencia, sino el compartir. El término se utilizó inicialmente en el *breaking*, para referirse al momento en el que les bailarines se juntan en ronda a bailar y divertirse. Actualmente, es mayormente empleado en el rap.

69 El término en inglés crew – tribu, equipo – es usado por les practicantes de hip hop para hacer referencia al grupo con el que comparten afinidades culturales, a través de la escucha musical, producción y/u organización de eventos.

Para ello, parto de la comprensión del hip hop como un conjunto de prácticas culturales entendidas como espacios *performativos*, de acción, agenciamiento de derechos y disputa identitaria en términos interseccionales (adscripciones étnico-raciales, sexo-genéricas, de clase y edad), en el que confluyen múltiples agentes con distintos intereses: les performers, centros culturales, dependencias estatales (de distintos estamentos) y privados (empresas discográficas, lugares de eventos, etc.). En este escrito voy a enfocarme en la producción, organización y realización de dos *cyphers*, que será el punto de partida para repensar, "desde adentro", algunos sentidos y prácticas de lo que es hacer hip hop por un colectivo de mujeres en Rosario.

Desde la intención metodológica de explorar una práctica cultural en la que participo como *performer* como base de las reflexiones antropológicas – asunto que no desarrollo aquí pero que se encuentra en el fundamento de la investigación doctoral que estoy comenzando –, busco cruzar los aportes teóricos de la antropología del cuerpo y la performance (Schechner, 2000; Taylor, 2003; Citro et al, 2021), y el de los estudios de las políticas culturales (García Canclini, 1987; Vich, 2006; Grimson, 2011), con la intención de yuxtaponer ambos campos del saber al entendimiento y comprensión de los procesos identitarios en los entramados de poder que conllevan las prácticas culturales de la ciudad.

La Concha Gorda Crew

La CGC es un colectivo de personas autopercibidas mujeres que vivimos, compartimos y difundimos el hip hop en Rosario. Nos conformamos como un grupo que, con distintas edades y recorridos artísticos, gestionamos actividades y eventos vinculados a esta práctica cultural. Somos bailarinas, raperas, grafiteras, estilistas, artistas visuales, Djs, comunicadoras e investigadoras que volcamos nuestro arte y capacidad de gestión en la promoción de la participación y visibilización de las mujeres en la escena del hip hop local.

Nacimos a fines del 2020 como un grupo reducido que buscó generar espacios de encuentro para rapear, pintar, bailar, componer, freestalear[70] y compartir. En plena pandemia se presentó la necesidad de "generar una grupalidad para juntarnos a *ranchear*[71]", según palabras propias de las participantes. De estos encuentros, surgió el nombre del grupo. De acuerdo a lo que contó una de las integrantes, Kavará, para una entrevista de la que participamos juntas[72], en una de estas rancheadas estaban confeccionando toallitas femeninas de tela, y las veían pequeñas. Una de ellas dijo "pero esto no sirve para las conchas gordas como las nuestras". Como estaban buscando un nombre para el colectivo, refirieron el mismo casi como una broma. Al otro día, Noma, otra de las raperas integrantes, creó un grupo de WhatsApp con este nombre, y desde ahí comenzaron a utilizarlo.

Empecé a formar parte del grupo, luego de haber participado en un concierto en diciembre de 2020, en el que se presentaron varias de las raperas que inicialmente dieron nacimiento a la CGC. En uno de los últimos encuentros de la *crew*, se marcó la fecha de ese concierto – *Anam Krew*, el 12/12/2020 – como fecha inicial de la agrupación. Actualmente, la CGC está conformada por 15 integrantes, todas autopercibidas mujeres, de entre 21 y 43 años, con distintas vocaciones artísticas.

El grupo se encuentra abierto, es decir que quien quiera formar parte de la CGC puede hacerlo. Sin embargo, actualmente cada incorporación es consultada y mediada por encuentros presenciales. Este punto tuvo varios momentos de discusión en la *crew*, y es uno de los ejes donde se evidenciaron ciertas diferencias, entre quienes quieren mantenerlo abierto y con circulación de artistas, y entre quienes buscan consolidar el grupo ya conformado. Dadas estas posturas, se acordó seguir privilegiando la apertura y el crecimiento de la grupalidad, al mismo tiempo que "cuidar" y reforzar el trabajo y el tiempo dedicado por las integrantes presentes, favoreciendo los espacios que permitan "ranchear más juntas".

De este modo, la confianza y el "soporte" son cualidades practicadas y valoradas en la *crew*, donde la pertenencia a un colectivo cultural se vincula fuertemente al sostén emocional, el acompañamiento y la escucha. La organización y gestión grupal del trabajo artístico conlleva el reconocimiento de lo subjetivo/personal, su cuidado y edificación, como condición de posibilidad para lo colectivo. A su vez, éste solo es posibilitado por los aportes individuales y los vínculos que se traman. Tal es así que el colectivo es sostenido por las relaciones interpersonales. La falta de las mismas implica el cuestionamiento de la existencia de la grupalidad. Estas dos dimensiones entrelazadas, y mutuamente conectadas en las prácticas del hip hop (Picech, 2016), fueron evidenciadas cuando Eve, integrante de la *crew*, en uno de los encuentros dijo: "no solo queremos ser un colectivo de raperas, sino un grupo que contenga cuando las cosas no salen como queremos y nos aliente a ser mejores artistas".

A esto se suma una comprensión de la experiencia de género, en tanto diferencia, en el

70 Españolización del término en inglés *freestyle*, se refiere a la acción y habilidad de rapear, de forma improvisada, con ritmo y rima, sobre una base de pista musical, a capela o sobre un ritmo realizado por *beatboxing* – imitación vocal y/o corporal de una pista musical -.

71 "Ranchear" es un término muy utilizado entre les jóvenes en Argentina para referirse al acto de reunirse, entre dos o más personas, para conversar, escuchar música, realizar alguna actividad artística o de otra índole, o simplemente "pasar el rato". Supone un ambiente íntimo y relajado.

72 Para el programa "Rap de Acá" de la Radio de Universidad Arturo Jauretche, que aún no fue emitido.

mundo de la música, y en especial en el hip hop. Se reconoce la necesidad de construir espacios de sostén y colaboración entre mujeres e identidades feminizadas, que permitan ir contra ideas establecidas de cómo las artistas se vinculan, donde prevalecen prejuicios en torno a la competencia y la envidia. Al momento de definir quiénes somos parte o no de la *crew*, se consolidó la frase "Concha Gorda somos todas"[73], resonando en mí el lema de la Revolución Haitiana: "A partir de ahora somos todos negros"[74], en tanto frase cuya retórica pone la parte por el todo. Mientras allí se parte de la experiencia particular definida por la diferencia racial como constructor de universalidad ciudadana (Grüner, 2010), aquí, en la CGC, comprendemos que desde la diferencia de género se construyen vivencias comunes a las artistas y músicas de la escena, que habilitan la organización y gestión de esa diferencia en tanto posibilidad de acceso a derechos y oportunidades laborales.

En relación a esto, pautamos que cada artista, además de ser libre de usar o no la pertenencia al grupo en sus presentaciones o proyectos individuales, representa a la crew. Este es un punto que se encuentra en plena evolución y cambio, y atañe a la constitución de la identidad y presencia del colectivo en eventos, actividades y conciertos de la ciudad. Para presentarnos como *crew*, buscamos ser al menos dos o tres integrantes. Es decir, la CGC puede participar de un evento sin necesidad de que estemos presentes todas. De hecho, hasta el momento, nunca hemos estado todas juntas en algún recital o encuentro. Cada propuesta que le llega a alguna de las integrantes, es compartida en el grupo de WhatsApp, donde se evalúa y recuenta cuántas queremos o podemos participar, sin que medie obligatoriedad.

Como grupalidad no tenemos un régimen de encuentros pautados y periódicos, aunque hemos generado, a principios de 2021, varias reuniones en las que pudimos conversar sobre qué es y qué hace la CGC. De estos encuentros, quedaron muchos puntos sin resolver, que merecen un desarrollo posterior, entre ellos definir si la *crew* se presenta o no como feminista. Si bien hemos dedicado gran parte de algunos encuentros presenciales y charlas virtuales a conversar sobre situaciones de violencias vividas por las integrantes, conocidas o allegadas, en ambientes artísticos y/o deportivos vinculados, no se han establecido medidas o protocolos de acción determinados. De igual forma, se ha dejado de participar, de forma unánime, en eventos organizados por varones que cuentan con alguna denuncia o acusación de abuso o maltrato. Esto llevó a plantear temas como la cancelación[75], el trabajo

73 Esta frase nació de uno de los encuentros, donde debatíamos si abrir o no la participación en la organización. Luego apareció en varios conciertos a modo de marcar pertenencia e identidad más allá de la *crew*.

74 Esta frase se encuentra en el artículo 14 de la Constitución Haitiana de 1805, promulgada por Jean-Jacques Dessalines sobre los borradores redactados por Toussaint Louverture en 1801, cuya institucionalización se alcanzó en 1804, con la Declaración de la Independencia de Haití.

75 Se suele hablar de "cultura de la cancelación" a las prácticas de eliminar a una persona por sus acciones o dichos, ya sea por violencia machista, racista, maltrato animal o declaraciones desafortunadas, mostrando descontento grupal hacia la misma. Actualmente, un sinfín de músicos, actores y figuras públicas han sido "cancelades", y esto se traduce en no comprar sus discos, no asistir a sus conciertos, dejar de seguirlo en redes, entre otras medidas.

educativo con comunidades artísticas, y actividades culturales posibles en torno a problemáticas de género.

Antes de pasar al siguiente apartado, en el que me enfocaré en el proceso de armado, producción y grabación de los *cyphers* como punto de partida para la construcción subjetiva y colectiva, me gustaría detenerme en un análisis del nombre elegido por la *crew*, y cómo éste marca un punto identitario, de referencia y pertenencia de género. Concha es una palabra utilizada en Argentina para referirse a los genitales femeninos, y es considerada una "mala palabra" o grosería, usada por lo general en una *puteada* o insulto (por ejemplo: "la concha de la lora" o "la concha de tu madre"). En algún momento, se enunció la posibilidad de cambiar el nombre, y hubo una clara postura en sostenerlo, a pesar de enumerar ciertas incomodidades generadas en torno al mismo, principalmente al momento de presentar el colectivo a personas ajenas a los círculos artísticos y/o jóvenes. La incomodidad que genera el nombre es uno de los motivos que sostienen su utilización, porque como bien dijo una persona allegada a la *crew*: "lo que incomoda, empodera".

¿Por qué no nombrar la concha cuando se hace referencia explícita al pene en varios de los temas musicales del género (rap, trap y derivados)? Una de las integrantes de la crew, La Wacha, quien se atribuye el nombre, hizo referencia a que el mismo fue pensado como "ironía del porongueo"[76], para expresar algo contrario a la competitividad generada entre varones en torno al pene. Las referencias sobre "quién la tiene más larga o más gorda" refuerza la gestualidad violenta de una masculinidad que apela a la denigración de un otro feminizado, y que suele ser una actitud estilística que redunda en los escenarios y en la gestión de las prácticas del hip hop. En la CGC se busca reforzar lo comunitario, la grupalidad de mujeres y lo que nos une, en vez de la competencia y la "lucha de egos" que prevalece en la práctica, principalmente sostenida por varones.

En entramados culturales donde se privilegia al hombre blanco *cis* género y a los valores asociados a la virilidad, reivindicar "la concha" es una acción enunciante que subvierte lo conocido o establecido y marca un quiebre. Según Leonor Silvestri, (2020), en la lectura que hace de Butler, esta acción podría entenderse como una apropiación de la injuria, una subversión del orden, como en su momento las disidencias sexuales se apropiaron de las palabras puto/maricón, dándole un lugar de enunciación propia. En un mundo donde la imagen de la mujer es sexualizada y mercantilizada, "tener o ser una concha gorda" no nos vuelve más deseables, "más vendibles", sino más reales.

76 "Poronga" hace referencia al pene.

En las escenas musicales locales, y en especial las del rap, sus representantes siguen siendo, en su mayoría, varones jóvenes, mestizos/blancos, de clase media/ baja. Los lugares reservados a las mujeres son, por lo general, el de novia, acompañante o fan de los raperos, la "clásica" corista y, en el mejor de los casos, como cantante solista de *trap*[77], representado por mujeres muy jóvenes, sin trayectoria artística y que se encuentran en boga en redes sociales. Si bien en Argentina, los inicios del hip hop se vinculan a un grupo femenino – Actitud Maria Marta –, y actualmente aparecen mujeres referentes del género internacionalmente conocidas –Nicky Nicole, Nathy Peluso, María Becerra, Miss Bolivia–, los espacios en los escenarios locales siguen ampliamente ocupados por varones, y las grillas de los recitales, si es que incluyen a mujeres, están lejos de cumplir el cupo establecido por ley –30%–.

En este contexto, la CGC visibiliza la presencia –y la ausencia– que las mujeres tienen y han tenido en los escenarios del hip hop rosarino, y propone un modo de hacer cultura que no se basa en la competitividad, sino en las redes de solidaridad y sororidad como soportes para la acción artística. Lo personal se vuelve político y, en este sentido, la performatividad desplegada al realizar un *cypher* u organizar un evento produce una acción que impacta en un entramado de relaciones sociales y de poder, que evidencian quiénes tienen visibilidad y presencia en los eventos culturales de la ciudad y quienes no. Sin ánimos de caer en planteamientos esencialistas, es interesante preguntarse ¿qué lugar tienen las mujeres en las escenas culturales, por ejemplo, en la ciudad de Rosario, en un momento donde los discursos feministas tienen auge en ciertos sectores de la sociedad? ¿qué mujeres son las que tienen lugar? ¿Qué sentidos y prácticas se privilegian y cuáles se desestiman?

Hacer un *cypher*, construir un colectivo

La idea de una colaboración venía rondando en el grupo hace tiempo. Hacer un *cypher* nos pondría juntas a crear, a ver qué es lo que podemos hacer artísticamente como colectivo. Ya nos habíamos presentado en público, dos o tres veces, y funcionó muy bien nuestro encuentro. En los recitales que participamos, nos acomodamos en orden por BPM –*beat per minute*– creciente y fue un éxito. Logramos generar un ambiente de intimidad y camaradería, haciendo que el *rancheo* y el *aguante*[78] entre nosotras marcaran el ritmo de nuestra presentación. Esto que fue un hallazgo, y se configuró en parte de la estética de nuestras presentaciones[79], quisimos que quede plasmado en un trabajo conjunto.

La invitación para hacer producciones musicales vino de la mano del Laboratorio de Hip Hop, un espacio abierto y gratuito para la comunidad, que funciona en la ciudad de Rosario desde el año 2015. Allí se comparte, enseña y crea cultura hip hop, en sus distintas variantes: *breaking*, rap, *freestyle*, graffiti y producción musical, a través de talleres, conciertos, estudio de grabación y proyectos varios. El laboratorio forma parte de Distrito 7, un bar cultural cooperativo que es sede del partido político "Ciudad Futura", con una larga historia de militancia popular en Rosario, y que llegó a las bancas legislativas en 2015, con Juan Monteverde como concejal.

Como colectivo autogestivo, el Laboratorio aplicó al programa provincial de inclusión, Santa Fe Más, que apunta a la restitución de los derechos de las juventudes, promoviendo la participación de jóvenes de entre 16 y 30 años, a través de talleres de formación educativa y laboral (Santa Fe Provincia, 2022). Estos programas están abiertos y disponibles para que asociaciones, cooperativas y organizaciones de la sociedad civil presenten proyectos de formación y educación de las juventudes, y que éstos puedan ser financiados. Sin embargo, es necesario no solo contar con personería civil como agrupación, sino disponer de activos culturales –me refiero a papeles, conocimientos para escribir proyectos, presentar formularios y vínculos políticos, etc.– que habiliten el acceso al financiamiento de la cultura.

Sin tener demasiada información sobre cómo se gestionaron los recursos que posibilitaron al Laboratorio de HH disponer de ingresos para realizar los trabajos de producción musical a las que fuimos invitadas –a través de qué personería, bajo qué modalidad o taller–, me quiero centrar en lo que dicha participación generó en nosotras como colectivo. La invitación fue realizada por Shanti, una de las raperas de la *crew*, con presencia consolidada en la escena musical rosarina, quien tiene vínculos de amistad con varios de los productores relacionados al laboratorio[80]. La misma fue hecha al colectivo con el compromiso de generar cuatro producciones sonoras, por las que se pagaría una beca de $3500 mensuales, por el plazo de 6 meses, a cada participante de la *crew*, de entre 16 y 30 años, que se involucre en el proceso.

77 Subgénero del rap, que surgió en la década del 90 en los Estados Unidos. Actualmente, tiene una amplia llegada al público joven argentino, con exponentes que lideran la industria de lo que se conoce como "música urbana".

78 Se utiliza este término en la cultura futbolística y/o del rock para hacer referencia a la solidaridad de un grupo en relación a una persona, principalmente en el hecho de dar apoyo y sostén a la misma. Es de uso frecuente y cotidiano en Argentina.

79 Para lograr esto, generamos un ambiente intimista en el escenario, conjugando luces y utilería. En una ocasión, colocamos un sillón con una lámpara a modo de living, invitando al "rancheo", y en otra, un escritorio que reunía objetos de cada una de las participantes, dando la idea del trabajo colaborativo de la *crew*.

80 De hecho, varias de las integrantes de la CGC están vinculadas al Laboratorio y/o a Ciudad Futura. Una de ellas trabaja como organizadora del colectivo, otra está vinculada al partido, y otras han dado talleres de graffiti, rap o baile, o han grabado con los productores que trabajan en el mismo.

Luego de haber expuesto la invitación en el grupo de WhatsApp, nos reunimos las interesadas en participar. Fuimos nueve en un principio y después se sumó una más. Acordamos realizar dos *cyphers* y dos *feats*[81]. Como podían percibir la beca quienes tenían menos de 30 años, pudo acceder solo la mitad de las participantes; la otra mitad no entrábamos en el cupo. Eso nos llevó a proponer un mecanismo de funcionamiento interno que nos permitió incluir a todas las que queríamos participar, y que consistió en fundamentar el derecho a recibir un pago de acuerdo al compromiso en el proceso creativo, y no por la edad que se tenga. Sumando mi experiencia con el colectivo de Mujeres Libres de la Cabida[82], con quienes ya habíamos pasado por la experiencia distributiva de ingresos escasos, acordamos reunir lo recaudado y dividir entre quienes colaborábamos, dejando un porcentaje para proyectos colectivos o gastos de cualquier índole de la *crew*.

Un mes antes que se efectivizara la invitación del Laboratorio, acordamos solicitar la producción de un *beat*[83] a Ani Books[84], como base musical para un futuro *cypher*. La decisión por ella se fundamentó no solo en su apuesta artística, sino en dos factores más: 1) tiene una propuesta musical festiva y bailable, acercando el sonido del rap a la música electrónica, y estábamos todas de acuerdo en mostrar esa faceta; y 2) quisimos privilegiar la labor de las mujeres músicas de la ciudad, visibilizando el trabajo de productoras y *beatmakers*. Esto no fue tarea fácil, ya que son muy pocas las productoras musicales en la escena hip hop de la ciudad –y de otras escenas musicales–, evidenciando claramente que, a pesar de la mayor presencia de mujeres en el *meanstream* musical, la producción, composición y el manejo de la industria sigue siendo ampliamente ocupado y liderado por varones.

Con algunas referencias musicales, Ani nos presentó su propuesta de *beat* "La Era", donde utiliza *samplers* caribeños y latinos, con cambios de ritmo y tono a lo largo de varios minutos, con el fin de alojar los diferentes estilos de rapear de quienes integramos el colectivo. Algunas de las integrantes querían un sonido más crudo y *hardcore* al presentado, razón por la que Ani elaboró otra pista con BPM más altos y más electrónico, "Turbio Love". Al momento de recibir la invitación del Laboratorio para grabar cuatro producciones, todo cuadró y utilizamos los *beats* para la producción de los *cyphers*.

Cada una escogió el *beat* que más la motivó para componer sus líneas; algunas se sumaron a los dos. En total, participamos ocho en un *cypher* y cinco en el otro. Decidimos que cada una escriba sobre lo que sentía, sin determinar temática específica, y sin definir tampoco el número de líneas –en detrimento de las más "viejas" que queríamos pautar tema y extensión. El proceso de composición y armado de los *cypher* fue lento y por etapas. Sucedió que quienes tenían sus letras cerradas de antemano, motivaban a quienes aún no habían escrito a inspirarse en algunas frases, ideas o sentimientos para componer sus líricas. A diferencia de los *cyphers* más tradicionales acordamos unos estribos o coros que se repitieron más de una vez en las producciones. Esto llevó a que pongamos en discusión entre nosotras si lo que estábamos haciendo era o no un *cypher* y qué lo distinguía de una canción entre varias artistas. Este punto también fue puesto sobre la mesa en el momento de grabar, principalmente al colocar segundas voces o coros en los estribos.

Como dije más arriba, el proceso de armado de los *cypher* llevó varios meses, y fue intrincado y dificultoso en lo que respecta a la organización y coordinación de los ensayos y a la presencia de todas en los mismos para poder avanzar en las composiciones. Esto generó que, por momentos, sea alguna de las integrantes la que tomaba la iniciativa e insistía para poder cerrar algún encuentro, y que luego sea otra la que tomara ese rol. Esto no fue planificado, sino que se dio de forma orgánica y espontánea. Privilegiar generar espacios de igualdad y horizontalidad, trae ciertas dificultades en el momento organizativo y de coordinación, que fueron puestos en evidencia en la confección de estas canciones. Algo en lo que coincidimos varias de las participantes fue en lo "confrontante" de los procesos creativos colectivos en donde, a diferencia de una composición individual o en la que están involucrados dos o tres artistas, se requiere de mucha paciencia y empatía por los tiempos y modos ajenos.

Además, partiendo de la idea de que la *crew* funciona como red de contención y acompañamiento, teníamos en cuenta las dificultades que cada una de las participantes vivía -como muertes de familiares, separaciones, mudanzas, dificultades laborales, emocionales, etc– y cómo esto afectaba en la concreción de los encuentros. Por otro lado, se generó, de forma espontánea, un sistema de apoyo y seguimiento para quienes no tenían experiencia o se les dificultaba la escritura, que consistió en encuentros más reducidos, de dos o tres, en donde por lo general participaba alguna con más conocimientos en escritura y/o producción, que ayudó a definir las líneas y así avanzar en la composición. Una de las participantes, Noma, me dijo una vez: "para hacer este *cypher* hay que dejar las urgencias individuales, y mirar esto con otros ojos. Lo colectivo siempre confronta el modo de hacer que cada una

81 Palabra en inglés que hace referencia al featuring, práctica musical que conlleva la colaboración de dos o más artistas. Actualmente es tendencia en el mercado de la música, aunque viene siendo realizada en la escena hip hop local desde hace tiempo.

82 Con este grupo de mujeres del Ludueña, un barrio popular de resistencia comunitaria histórica de la ciudad de Rosario, participo como acompañante y coordinadora, con quienes gestionamos recursos para llevar adelante un emprendimiento productivo de cerveza artesanal. Más información en el IG @cervezalawacha

83 Un *beat* en la escena hip hop es una pista musical. Es lo que se conoce como instrumental, compuesto de ritmos y melodías sobre el que se produce el rapeo.

84 Música y productora de Rosario, que viene trabajando en sus proyectos artísticos de forma independiente, mezclando el rap, funk, R&B y la música electrónica. IG: @ani_bookx

trae". Y creo que esta idea fue la que primó para que los *cyphers* se concreten y finalmente lleguemos a cerrarlos y grabarlos entre octubre y noviembre de 2021.

El proceso de grabación se realizó en el estudio del Laboratorio de HH, en Distrito 7. Fue rápido y preciso, no solo por la cantidad de ensayos y encuentros previos, sino por la disposición de todas a lograrlo y concretarlo. Comenzamos grabando "La Era", y asistimos casi todas. Esto generó el mismo ambiente de "rancheo" que aparece en las reuniones y conciertos, creando un espacio íntimo de confianza y soporte, donde primó la estimulación y el vitoreo a cada una de las que pasábamos a grabar. Pautamos hacer sesiones de grabación los martes a las 16hs, durante un mes. El siguiente martes, se grabó "Turbio Love", y los dos siguientes fueron para arreglos, coros y regrabaciones de algunas líneas. La masterización se realizó en el Laboratorio, y los temas fueron presentados en vivo en un evento organizado por la CGC –La Concha Gorga Club vol.1– en septiembre del año 2022. Actualmente, se encuentran disponibles en la plataforma *Spotify* del Laboratorio.[85]

La experiencia de este proceso creativo marcó la pauta de la existencia de la CGC y de ciertas prácticas y valores que se remarcaron como identidad del grupo. Igualmente, se pusieron en evidencia problemáticas y nodos de sentidos no resueltos por el colectivo, principalmente la falta de definiciones sobre qué es la crew y compromisos en relación a los propósitos de acción colectiva de la misma. Parte de ello se vio reflejado en algunos inconvenientes que se presentaron al momento del cobro de los primeros pagos del convenio Santa Fe Más. Si bien habíamos acordado repartir entre todas las participantes lo percibido por cinco, al momento de reunirnos para realizar el acuerdo se dio la situación de que una de las beneficiarias utilizó el dinero para cubrir gastos personales, sin previo aviso o comunicación. Aunque esto provocó tensiones y discusiones en el grupo, algunas de las que percibían los ingresos aprovecharon para manifestar la necesidad de utilizarlos de forma individual. En los sucesivos cobros –de un total de seis– se intentó aplicar el criterio de distribución pautado, definido como "ideal", sin lograrlo del todo.

Lo que en lo simbólico se manifestó como característica del grupo, apelando a la "hermandad", empatía, sororidad y sostén entre mujeres, no se logró aplicar al momento de distribuir recursos equitativamente. Se alegó "necesidad económica" y hasta "merecimiento" o compensación por el trabajo artístico independiente realizado, para justificar la posición contraria a la idea distributiva inicial. Si bien el dinero a repartir era escaso, y muchas de las que no percibíamos el subsidio expresamos no necesitarlo –por tener otros trabajos o

85 La Era: https://open.spotify.com/album/1z1U1IxygHNr7KD2Ul4SOj?si=r2Z-P9YZR2WIPqwkhaYXfA&utm=&nd=1;

actividades económicas para el sustento–, es interesante remarcar esta contradicción como base en la configuración del colectivo. La manifiesta incomodidad y dificultad para conversar sobre el dinero, calificando el tema de "sensible" o "fuente de problemas", evidencia cierto posicionamiento de clase, a la vez que refuerza la práctica de no calificar a la labor artística como trabajo. Aunque esta idea es discutida por nosotras, se encuentra profundamente arraigada en quienes realizamos actividades vinculadas al arte y la cultura.

Me parece interesante esta situación porque pone de relieve varias problemáticas: 1) por un lado, la valorización del trabajo artístico por los propios artistas independientes, asunto que no trato aquí pero que merece un apartado en sí mismo; 2) por otro, las dificultades de gestión y construcción de lo colectivo cuando se generan recursos monetarios; y 3) por último, pero no por ello menos importante, apreciaciones vinculadas a la pertenencia sociocultural y económica de quienes participamos en la CGC. La mayoría de nosotras somos parte de lo que se podría nombrar como clase media o media baja en Argentina, con acceso educativo y cultural –en un país con educación pública y gratuita– y con necesidades laborales cubiertas en algunos casos e insatisfechas en otros. Algunas de las integrantes trabajan del arte y la mayoría posee también otras fuentes de obtención de recursos, trabajos a medio tiempo, autónomos, mini emprendimientos, etc.

Aunque, como se mencionó en ese encuentro, "al dinero lo necesitamos todas", se decidió no generar sanción o devolución a quien lo había gastado y se habló de "apoyar" económicamente a todas las integrantes. Claramente, no es lo mismo gestionar, construir y sostener un colectivo en el centro de Rosario que en los barrios periféricos de la ciudad. Aquí me gustaría hacer una distinción entre lo sucedido en la CGC y en la experiencia comunitaria de la que participo en el barrio Ludueña. Una situación similar en el grupo de Mujeres Libres provocó una asamblea en el que se discutió si echar o no a la compañera que no respetó el acuerdo grupal y se estableció un régimen de cuotas para el reintegro del dinero utilizado. En la crew, en ningún momento se puso la discusión en ese plano, incluso se cuestionó a quienes planteábamos la gravedad del acto, apelando a la necesidad de "entendimiento" y "sororidad" para comprender la acción que tensionó los valores de equidad y hermandad promulgados. Lo individual y "los problemas personales" se pusieron por sobre el acuerdo colectivo y este hecho marcó una experiencia fundadora de pertenencia, así como de las dificultades de gestión y coordinación que atraviesa el grupo en la actualidad.

"Ser mujeres en el hip hop" habilita y también limita

"Ey, ¿qué te pasa? ¡Concha Gorda está en la casa!". El estribillo/coro de uno de los *cyphers* marca el puntapié de inicio para denotar identidad, presencia y actitud de un colectivo de

mujeres en una escena local, donde no solo priman los varones sino las crew o agrupaciones conformadas por ellos. Con gesto desafiante, se utiliza la frase "está en la casa" –*in da house,* en inglés–, ampliamente usado por los maestros de ceremonia, desde los inicios de la escena hip hop, para resaltar la llegada o presencia de alguien en algún lugar. Esta "entrada triunfal" de la *crew* disputa sentidos, prácticas y lugares en el hip hop de la ciudad. Si bien hubo mujeres en la escena, y actualmente hay muchas más, "ser mujer" dentro del hip hop comenzó a capitalizarse, apoyado por las prácticas discursivas del feminismo de los últimos años y por la industria de la música que comenzó a promocionar mujeres dentro de la escena. Sin embargo, la mujer que se visibiliza no es cualquier mujer. Se privilegia cierta pertenencia de clase –aunque "suma" que sea de sectores populares–, adscripción étnica-racial –blanca mestiza– y edad –joven, sobre todo.

Entiendo al hip hop como *performance cultural* (Turner, 2002) que combina expresiones musicales, corporales, visuales y discursivas que son, a la vez, representativas y constitutivas de diversas identidades socioculturales (Schechner, 2000; Taylor, 2003; Citro et al, 2021). De este modo, si bien la CGC "representa y condensa ciertos elementos de la identidad sociocultural del grupo que lo realiza, es también un medio para construir y, en consecuencia, transformar o manipular estratégicamente dichos elementos" (Citro, 2006, p. 88). Dicho de otro modo, la CGC no solo busca representar a las mujeres del HH, sino que crea un modo de "ser mujer" en la cultura -no sin tensiones- resaltando prácticas y valores de sororidad, apoyo mutuo y respeto bajo el lema "todas somos Concha Gorda".

No somos mujeres haciendo hip hop, sino que hacer hip hop nos construye como mujeres en la práctica cultural. No hay una condición de "ser" un cuerpo, sino de "llegar a ser" un cuerpo, dice Butler (en Rodríguez, 2018), y esto me lleva a pensar que la posibilidad de agencia y gestión que actualmente tiene el concepto "mujeres en el hip hop", se configura dentro de procesos de negociación performativos, en el que se retoman y reactualizan –reproduciendo, pero también disputando– los imaginarios, comportamientos y saberes asociados con determinadas identidades en un momento y lugar específicos (Butler, 2009; Citro et al, 2021).

Y en este sentido, construirnos como "mujeres en el hip hop" nos suma. No solo porque nos permite configurar una identidad que nos aglutina y constituye, sino porque nos posibilita ser nosotras las que disputemos sentidos en relación a cómo queremos ser representadas. Aunque esta pertenencia empieza a ser cuestionada dentro del colectivo, con ideas en torno a que "no somos mujeres haciendo hip hop, sino artistas", o abiertas críticas hacia quienes utilizan esta categoría para "vender o llamar la atención", lo cierto es que la existencia de colectivos como la CGC son posibles dentro del marco de las políticas culturales de la diferencia que lo posibilitan (Grimson, 2011, Sansone, 2001). A la vez que se exotiza el "ser mujer", el "ser negro", el "ser villero", se habilita la existencia de estas identidades. La representación solo se da en un contexto social que lo avala como posible. Como dice Butler (2009), la posibilidad de reconocimiento de los sujetos determina la base de su existencia.

Y es aquí donde la performatividad del acto se vincula con la gestión de la cultura, entendida dentro del campo de los estudios y las políticas culturales (García Canclini, 1987; Vich, 2006; Grimson, 2011). Comprender las prácticas culturales como campos disputados de acción, gestión y representación en el espacio de las ciudades, en tanto estructuración espacial de las diferencias (Frigerio, 2014), hace que "ser mujeres en el hip hop" no solo sea la posibilidad de construir identidad, sino un "recurso" (Yúdice, 2002) que puede ser accionado por distintos actores sociales que confluyen actualmente en la práctica. Desde una categoría de Spotify a conciertos y recitales bajo este mote o concursos contra la violencia machista, el "ser mujeres en el hip hop" es actualmente un campo discursivo que pauta ciertos "modos de ser" a la vez que permite que sus significados (y recursos) sean disputados.

La intención de mostrar cómo a partir de la realización de un *cypher* se construye la identidad de un colectivo, parte del entendimiento que un sujeto se hace actuando (Rodríguez, 2018) y cómo los actos delinean identificaciones y diferencias, dentro de un entramado de relaciones de poder que se actualizan y/o disputan. Como vimos, en la realización y gestión del *cypher* se enarbolaron sentidos y prácticas en relación a la sororidad y el *aguante* que, a diferencia de otros modos de hacer hip hop, se ejecutaron sin problemas a la hora de "entender" las dificultades personales de las integrantes, tanto para componer o reunirse, pero que se tensionaron al intentar cumplir los acuerdos distributivos de recursos económicos. La sororidad y la equidad encontraron así un límite en los modos en que se gestiona la cultura.

Es interesante analizar este límite en el entramado de relaciones que conllevó la producción de estos *cyphers*, y que implicó la vinculación de colectivos de la sociedad civil, organizaciones culturales, partidos políticos e instituciones estatales. Cada uno de estos actores accionó sobre la cultura como campo organizativo para articular transformaciones simbólicas, sociales y políticas (Ochoa, 2002, Cardini, 2019) entre cultura y Estado, cultura y mercado, cultura y creadores (Chaui, 2008), con agencias e intereses desiguales (Crespo, Morel y Ondelj, 2015) para definir al hip hop como práctica musical y cultural de las juventudes en Rosario.

Por un lado, el programa del gobierno buscó asociaciones civiles, con personería, que trabajen con jóvenes para canalizar recursos disponibles. Por otro, el Laboratorio, contando con el apoyo de un partido político y con los papeles, trámites y conocimientos para generar la solicitud correspondiente, pudo acceder y así jalar recursos. Por su lado, la CGC, sin contar con personería, solo pudo acceder a esos programas a través de relaciones y vínculos con

esas organizaciones, dado por: 1) las características de la *crew*, que logra capitalizar ser el primer colectivo de mujeres de la cultura hip hop en Rosario y por ello logra que al Laboratorio le interese apoyar este proyecto; y 2) el sector social de donde venimos las personas que formamos parte del colectivo: del centro de la ciudad, con acceso educativo y cultural, y con conocimientos de autogestión y gestión de prácticas culturales. Cabe recordar que el programa no remunera a colectivos sino a individuos jóvenes, menores de 30 años, aglutinados bajo un programa de taller o clase.

Aquí se evidencia que el acceso a la gestión de la cultura hip hop, si bien habilita la participación de mujeres e identidades feminizadas –aunque en mucho menor medida–, lo hace bajo ciertos límites socio-territoriales, de género, clase, raza y edad. En un entramado de poderes sociopolíticos, económicos y culturales que avala la irrupción de mujeres en las escenas musicales –de ciertas mujeres jóvenes, blanca mestizas y de sectores medios–, el acceso a la cultura –o sea la posibilidad de estar en el circuito cultural, conocer sobre armado de proyectos, ganar recursos y poseer contactos– sigue siendo propiedad mayoritaria de varones que manejan la industria y la gestión cultural de la ciudad. Aunque se empiezan a disputar sentidos y modos de hacer en una práctica ampliamente asociada a varones y a modos masculinizados de ejercerla, la presencia y participación de mujeres –existente desde inicios de la práctica– se limita a ocupar ciertos roles o lugares: en los escenarios, como solista, con una escasa presencia de colectivos y productoras musicales que gestionen eventos que nos incluyan en igualdad de condiciones.

A pesar de avances significativos en el ámbito de la música, y con la ley de cupo aprobada en noviembre de 2019[86], las mujeres y disidencias somos una minoría en las escenas culturales, teniendo que realizar excesivos esfuerzos para producir música y gestionar eventos, en condiciones justas y equitativas. Como vine planteando, dicho acceso se encuentra reducido a un sector social, no alcanzando el amplio universo popular que el hip hop tiene en los barrios de la ciudad. Esto se ve exacerbado por la pandemia de COVID 19 que dificultó y redujo aún más los accesos a financiamientos de la cultura y el arte, acompañado de una creciente retracción de las esferas laborales vinculadas al mismo. En la ciudad de Rosario esto adquiere especial configuración por el contraste urbano de la cultura, donde proliferan las propuestas de eventos y actividades artísticas en el centro de la urbe con un aumento significativo de las violencias en los barrios periféricos.

86 Después de varios años de lucha de las organizaciones de músicas argentinas, se logró sancionar la Ley 27.539, que establece un cupo de al menos 30% de solistas y/o agrupaciones musicales de mujeres y personas de otras identidades de género autopercibidas y/o agrupaciones mixtas para los eventos donde haya tres o más artistas convocados (Gowland, Saporiti y Liska, 2022).

Referencias bibliográficas

Butler, J. (2009) Performatividad, precariedad y políticas sexuales. En *Revista de Antropología Iberoamericana*. Volumen 4, Número 3: 321-336. Antropólogos Iberoamericanos en Red.

Cardini, L. (2019) Presentación al Dossier *Antropología de la cultura y de las políticas culturales*; en REA, N° XXV, 2019: 1-13. Escuela Antropología. UNR.

Chaui, M. (2008) Cultura y democracia. En *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano* (5), Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Citro, S. (2006) El análisis de las performances: Las transformaciones de los cantos-danzas de los tobas orientales. En: Schambe, P. y Wilde, P. (comp.) *Simbolismo, ritual y performance*: 83-119. SB Editorial.

Citro, S; Brouguet, J.; Rodriguez, M. y Torres Agüero, S. (2021) Performances indígenas y afrodescendientes en Argentina: recreaciones sonoro-corporales de lo "ancestral". *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 57 (2): 19-45.

Crespo, C.; Morel, H. y M. Ondel, J. (2015) *La política cultural en debate: diversidad, performance y patrimonio cultural*. CICCUS.

Frigerio, A. (2014) La Ciudad Salvaje. Sobre Religiosidad, Raza y Ciudad. En *Bifurcaciones Revista de estudios culturales urbanos.*

García Canclini, N. (1987) Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En García Canclini, N. (Ed) *Políticas culturales en América Latina*: 13-27. Grijalbo.

Gowland, C.M., Saporiti, N. y Liska, M. (2022) *Impacto de la ley de cupo en eventos musicales. Un estudio comparativo*. Observatorio de la Música Argentina, Tercer Informe. INAMU.

Grimson, A. (2011) *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Siglo XXI Editores.

Grüner, E. (2010) *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Edhasa.

Ochoa, A. (2002) Políticas culturales, academia y sociedad. En MATO, D. (Coord.) *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*: 213-224. CLACSO, CEAP, FACES, U. Central de Venezuela. local". VI Seminario sobre Patrimonio Cultural: Instantáneas Locales, Santiago de Chile: 154-189.

Picech, M. C. (2016) P*rácticas culturales disputadas: los sentidos del hip-hop en la ciudad de Quito en el periodo 2005-2015*. Tesis maestría, FLACSO Ecuador.

Rodriguez, M. (2018) La incorporación espiritual como performance: hacia una teoría de la subjetividad performativa. En RENOLD, J.M. (Comp.) A*ntropología Social. Perspectivas y problemáticas* Vol.3: 459-496. Laborde Editor.

Sansone, L. (2001) *De África a lo Afro: Uso y Abuso de África en Brasil*. Sephis-Codesria.

Santa Fe Provincia (2022) Desarrollo Social. Santa Fe Más. Disponible en: https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/235705/(subtema)/93754

Schechner, R. (2000) *Performance: teoría y práctica intercultura*l. Libros del Rojas.

Silvestri, L. (2020) *La piel dura. Reapropiación de la injuria. Judith Bitler por Leonor Silvestri*. Clase virtual 20/12/2020.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press

Turner, V. (2002 [1985]) La antropología de la performance. En *Antropología del ritual*, 103-144. Ciudad de México: INAH/ENAH.

Vich, V. (2006) Gestionar Riesgos: agencia y maniobra en la política cultural. En Cortez, G. y Vich H. (Eds.) *Políticas culturales: ensayos críticos:* 45-71. Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Nacional de Cultura.

Yúdice, G. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa.

Capítulo 8

Rap en acción. Una propuesta frente al resistencialismo

Sebastián Muñoz-Tapia (Universidad Alberto Hurtado)

A continuación, plantearemos la propuesta de considerar al rap en acción como alternativa a estudiarlo como *resistencia*. La expresión "en acción" es utilizada por Latour (1992) –la ciencia en acción–, De Nora (2004, 2012, 2016) –música en acción– y Faulkner y Becker (2011) –jazz en acción–, para acentuar una sensibilidad procesual, práctica y compleja. Frente a mundos fijados y sus actualizaciones estructurales, se plantea la centralidad de describir un despliegue abierto y singular, pero no por ello carente de condicionamientos y sedimentaciones. Así, se describen cursos de acción de lo que se podría llamar un mundo en ebullición, en constante elaboración, donde la confluencia de vectores históricos de larga data o coyunturales no niegan la relativa indeterminación práctica de un conjunto de mediaciones en situación (Hennion, 2002). Seguir este enfoque, apoyado en un conjunto de estudios latinoamericanos, me ayudarán a plantear una perspectiva que se distingue de una serie de posturas en las ciencias sociales que han sido relevantes para interpretar al rap como resistencia.

Puntos de partida

Existe cierto consenso en discursos académicos y periodísticos que alude al hip hop como una cultura nacida en el barrio South Bronx de Nueva York a principios de 1970 (e.g. Chang, 2014; Hebdige, 2004; Rose, 1994), iniciada por jóvenes de clases populares, principalmente afroamericanos y de ascendencia puertorriqueña. Se afirma que posee cuatro "elementos" o "ramas": el *b-boying* o breaking (forma de danza), el *graffiti* (forma de pintar, generalmente con aerosoles y plumones o fibrones en espacios públicos), el *deejay* (forma de crear y mezclar música, principalmente con tornamesas, una mezcladora, cajas de ritmos, y actualmente computadoras), y el *eMCeeing* o *rap* (forma de cantar basada en rimar rítmicamente sobre

una base instrumental). Estas prácticas, en sus inicios dispersas, serían la base que conformaría la llamada *cultura hip hop*, la idea del "Planeta Rock" formulada por Afrika Bambaata.

Este conjunto de prácticas asociadas al hip hop empiezan poco a poco a aparecer en las industrias culturales y espacios de las clases medias (galerías de arte, el periodismo, la fotografía y el documental)[87]. En la década de 1980, especialmente con películas hollywoodenses de bajo presupuesto, continúa de la mano del *breaking*, su expansión social y popularización por distintas partes del mundo (Chang, 2014). Estas películas eran vistas por jóvenes de distintos países, algunos de los cuales comenzaron a realizar rudimentarios pasos de baile imitando lo que pasaba en ellas. A su vez, los pequeños sellos independientes (como Def Jam) son comprados por grandes compañías transnacionales (Negus, 1999) y se crea *Yo! MTV rap* (Rose, 1994), lo que ayuda a la comercialización y distribución ampliada del rap.

Sobre el rap –uno de los elementos del hip hop y eje de esta propuesta–, se afirma que fue iniciado por quienes se preocupaban por animar las fiestas mientras los *deejays* (DJ) pasaban música: los *eMCee* (MC)[88]. Usualmente se cita a DJ Kool Herc como el precursor de este proceso (Chang, 2014), pues comenzó a pasar y repetir las partes instrumentales de las canciones, generando los llamados *breakbeats*, donde aprovechaba de cantar o hablar, lo que luego fue tarea de los MC que empezaron a rapear para él (Hebdige, 2004). Al tiempo, otros DJ aportaban una serie de innovaciones estéticas, por ejemplo, el uso de las tornamesas como verdaderos instrumentos musicales y posteriormente el *sampling*[89].

En términos formales, el rap es una música en que se destaca la vocalización rimada (el "rapeo") y la producción de instrumentales (beats o pistas) que sirven de base sobre la que el MC canta. En la construcción de los beats suelen utilizarse las técnicas del *sampling* (Schloss, 2004) mediante computadoras y softwares, máquinas de ritmos o *samplers*.

87 Esto se muestra en el *documental "Style Wars" (Silver & Chalfant, 1983) o el libro "hip hop Files: Photographs 1979-1984"* (Cooper, 2004).

88 Un antecedente directo de esta práctica es la cultura del *toasting* y el DJ jamaiquino, donde los toasters hablaban o cantaban sobre un ritmo o canción de reggae o dub lanzada en vinilo. Esta práctica ya era realizada en Jamaica unas décadas antes, pero es adaptada a los gustos de las clases populares newyorkinas (funky soul especialmente, también rock e incluso europop).

89 También se mencionan como antecedentes del rap prácticas arraigadas en la cultura afroamericana como el *spokenword* (poesía relatada generalmente con música funk, soul o blues desde los 50s), el góspel, hasta las *worksong* de los periodos de la esclavitud al sur de los Estados Unidos. A su vez, Dyson menciona desde "los versos revolucionarios de Gil Scott-Heron y Last Poets, a "Here Come de Judge" de PigmeatMarkham o incluso como Bessie Smith rapea en alguno de sus Blues" (2004, p. 61) Los más audaces lo relacionan con el relato rítmico de prácticas de cultura oral africana, como la realizada por los Griots. Otros intentan discutir el carácter exclusivamente afro del hip hop, tanto en sus orígenes como en su desarrollo, y advierten sobre los peligros de su esencialización (Mitchell, 2001).

Por otro lado, en su versión estadounidense el rap parece tener una serie de *tropos*, que indican cuestiones morales y estéticas asociados al "conocimiento callejero", de los cuales destaco cuatro: (a) la idea de ser y mantenerse "real" –el *keep it real*– como una afirmación por la autenticidad de la persona respecto a sus orígenes y lo que dice en su arte; (b) la de "representar" (*represent*) a un barrio, grupo o crew, o la misma *cultura hip hop*, en el sentido de una pregunta por la relación comunitaria con otros y de pertenencia social, espacial o cultural; (c) la del "respeto" (*respect*), como un reconocimiento positivo de otros, por una índole estética (la calidad de lo que hace), o por la valoración de sus vivencias (como ser de un barrio popular y haber vivido situaciones difíciles); y, finalmente (d) la idea de *skills*, como las habilidades artísticas que poseen los raperos para desarrollar su arte. Dereck Pardue (2008) observa que, más que una plantilla o modelo, estas palabras aparecen en otros lugares donde se vislumbra una cierta autoridad performativa a la hora de hacer rap, con múltiples orígenes y usos.

Asimismo, más allá de los "4 elementos" (graffiti, DJ, MC, breaking) sus practicantes discuten, entre otras cosas, la existencia de otros. Así, el rapero KRS-ONE (2009) en su "Evangelio del hip hop" incluye al *beatbox*, la moda callejera (por ejemplo ropa, zapatillas, cadenas, cortes de pelo), el "lenguaje callejero", el "conocimiento callejero" –"técnicas, frases, códigos y términos para sobrevivir a la vida urbana moderna"- y, algo que será importante para nuestra tesis, el "espíritu del emprendimiento". Respecto a este último punto el rapero del Bronx señala que "el emprendimiento se centra en la motivación del Espíritu para ser trabajador por cuenta propia, ser inventivo, ser creativo y ser autodidacta" (KRS-ONE, 2009, p. 45). Pero, más allá de esta versión general, ¿cómo se singulariza el rap en casos específicos? ¿Cómo tratarlo y cuáles han sido las orientaciones predominantes?

Salir del resistencialismo

Como resume Cristopher Dennis, parece existir un denominador común en las expresiones hip hop analizadas por académicos latinoamericanos: "el énfasis en la juventud marginada que emplea su práctica cultural y musical como forma de denuncia a los males sociales que pesan sobre sus comunidades" (Dennis, 2014). Considerando este asunto, se entiende la crítica de Geoff Baker a una cierta ortodoxia en los estudios sobre el hip hop que habitualmente lo considera como "música confrontacional" (2005, p. 399). También, citando a Maxwell, menciona cómo algunos académicos intentan enlistar formas culturales juveniles en posiciones de agencia política progresista (Baker, 2006). En su perspectiva, no se trata de negar las dimensiones políticas del rap, sino más bien de comprender que no todo se reduce a ellas.

Así, tomando como corpus los trabajos académicos en América Latina, se observa una lectura que privilegia la asociación del rap con alguna categoría social subordinada, lo que puede ser resumido en la idea de *subalterno*. Más concretamente, se lo liga a las clases populares, referido a cuestiones económico-laborales, de segregación urbana, de marginalidad (Oliveira, 2014; Pardue, 2008; Poch, 2011; Rivière, 2013) o de personas que viven en situaciones de exclusión (Pinho, 2001; Ramírez, 2014; Vélez Quintero, 2009). Luego, existen distintos trabajos que recalcan lo negro o afro: en el caso de Brasil (Almeida y Moreno 2009; Bastos 2008; Mendonça Junior y Nobre 2015; Silva 2006; Stoppa y Carvalho 2009) o Cuba (Saunders, 2015). También los hay los que problematizan el rap indígena, como los guaraníes en Brasil (Armenta, 2018), los mapuches en Chile (Rekedal, 2014); los qom en Argentina (Haddad, 2018), los aymaras en Bolivia (Kunin, 2009). Por último, se destaca la cuestión juvenil, en las *culturas juveniles* colombianas (Castiblanco, 2005; Garcés, 2011a), los circuitos culturales juveniles en Brasil (Laranjeira, Iriart, y Luedy 2018) y en Argentina (Borioli, 2010); o las *tribus urbanas* chilenas (Zarzuri y Ganter 2002).

La pertenencia de raperos de estos sectores sociales lleva a muchos a dar un paso más y caracterizarlos en confrontación, lo que asume diversas modalidades. Sin entrar en detalle, el rap es catalogado como *resistente* (Castiblanco 2005; Cuenca 2008; Garcés 2011a; Haddad 2018; Laranjeira et al. 2018; Matias-Rodrigues y de Araújo-Menezes 2014; Stoppa y Carvalho 2009), *contrahegemónico o poscolonial* (Martin-Cabrera 2016; Mendonça Junior y Nobre 2015; Nascimento 2014). Así también, Mendonça señala que las letras de rap son una "denuncia de exclusión social, violencia policial y discriminación racial" (2002, p. 71). También se caracteriza al rap frente a proyectos institucionales, pues difícilmente responden a los parámetros establecidos por la educación formal, la familia tradicional y los dogmas religiosos y políticos (Garcés, 2011b).

Estas tendencias permiten abrir algunas preguntas: ¿A qué tipo de rap suelen poner atención los cientistas sociales que caracterizan al rap como resistente? ¿Qué cuestiones subrayan al observar de este género musical? ¿Qué tipo de cooperaciones y conflictos priorizan? ¿Cómo tratar a raperos o colaboradores de clases medias o altas? Muchos trabajos privilegian lo que se denominaría "rap activista", "rap consciente", "rap político" o "rap protesta". Esto refiere a un tipo de rap con críticas más o menos explícitas a los "poderosos", el "sistema", la "violencia", el "racismo" o el "consumismo". Pero el rap tiene una enorme complejidad y variedad donde, por ejemplo, también se reivindica el hedonismo, la vida de fiesta y la diversión o las drogas en los estilos del trap o el g-funk que, al menos, plantean ambivalencias respecto a la caracterización resistente. Asimismo, aun cuando es posible pero no necesario que una buena cantidad de artistas provenga de sectores subalternos, esto no niega, por un lado, las posibilidades de distintos tipos de cooperación con personas de otros sectores sociales y, por otro, no requiere un continuo enfrentamiento con ellos.

Desde una perspectiva más general, al repasar algunas tendencias en los estudios sociales de la música de América Latina, Pablo Semán (2015, 2016) se distancia de un cierto *hegemonicocentrismo*. Bajo esta idea se refiere a investigaciones que acentúan la existencia de fuerzas enfrentadas, constante y recíprocamente influyentes en un juego de suma cero. El problema que puede tener aquello, es que reduce la hegemonía a "una planilla de análisis sin tiempo de despliegue, sin terceridades, indeterminaciones, ambigüedades ni contradicciones" (Semán, 2015, p. 126). Desde tal perspectiva, un tipo de música sería potencialmente identificada como *contrahegemónica (resistente)* o funcional a la dominación (*reproductivista*), considerando lo que produciría en torno a un cambio sistémico. Con ello se minimizan una serie de elementos y procesos que no se ajustan rápidamente al juego de jerarquías y relaciones de fuerza, supuestamente más amplias, que aDJudica el analista al fenómeno. En resumidas cuentas, hay un problema de homogeneización y pérdida de la complejidad.

En esta línea, frente a posiciones *hegemonicocéntricas*, para entender al rap en acción no se trataría de desconocer la problemática del poder, sino más bien, como señala una serie de autores ligados al pragmatismo, habría que buscar "un nivel de descripción de esos fenómenos en el cual puedan ser vistos y analizados en tanto realizaciones prácticas" (Barthe et al., 2017, p. 289). Siguiendo a estos autores es mejor realizar una pausa metodológica respecto a las condiciones asimétricas en tanto herramientas de explicación, para indagar en las manifestaciones concretas de los efectos de poder y de los dispositivos que los hacen posibles, considerando una diversidad de jerarquías y potenciales reversibilidades. Por ese motivo, en investigaciones concretas se propone tratar al poder como punto de llegada (Latour, 2008), analizado como emergente -con todas sus complejidades- luego de la descripción de un despliegue donde emergen las diferencias, las estabilizaciones, las disputas o reversibilidades y cambios de posición entre los involucrados.

Para formular la perspectiva del rap en acción me resultan claves las lecturas del grupo de investigación que conforman Pablo Semán, Ornela Boix, Guadalupe Gallo, Victoria Irisarri, Carolina Spataro, entre otros (Boix, Gallo, Irisarri, & Semán, 2018; Gallo & Semán, 2016; Semán, 2015b, 2016) quienes abordan distintas experiencias musicales en Buenos Aires posteriores al 2000, donde pueden verse las mediaciones producidas en torno a cuestiones como las tecnologías, el trabajo y la economía o la vida cotidiana. A esto sumo la investigación de Mylene Mizrahi (2014) sobre el *funk carioca*, quien se preocupa de entender las redes que conforman a un músico observando la articulación de lo individual y colectivo considerando la estética desde lo que denomina conectividad. Asimismo, son importantes las investigaciones de Gustavo Blázquez (2009) sobre el cuarteto cordobés y la de María Julia Carozzi (2015) sobre el tango, quienes, en su potencia descriptiva, no contraponen lo artístico con lo organizativo/gestivo. También resulta relevante el trabajo de Claudio Benzecry (2012) sobre la ópera porteña al concebir la producción del fanatismo como una carrera, una trayectoria,

más que sólo una posición social. Finalmente, recupero una serie de trabajos sobre el rap francés (Hammou, 2012; Jouvenet, 2006, 2007; Pécqueux, 2007) que, desde una perspectiva afín a la mía, ayudan a entender al rap en sus movimientos singulares mediante la observación de acciones.

Frente a las dicotomías

En este apartado, me gustaría reponer algunas polaridades y oscilaciones a la hora de analizar al rap que habitualmente fijan y reducen su interpretación. En primer lugar, siguiendo a Anthony Pécqueux (2007) para el caso francés y a Tricia Rose (2008) para el estadounidense, es posible distanciarse de perspectivas que tienden a defender o acusar al rap, a demandarle algo que parecería no tener o exagerar lo que tiene. Por ejemplo, Pécqueux observa posturas *miserabilistas*[90] (Grignon y Passeron, 1991) en estudios que toman al rap en dos sentidos principales. En primer lugar, para encontrar objetos empírica y teóricamente más dignos, como trayectorias laborales precarias, inmigración y nuevas identidades étnicas o políticas públicas destinadas a jóvenes. En segundo lugar, al señalar una cierta incapacidad política para llevar a las últimas consecuencias su supuesta capacidad transformadora, cuestión que lleva a algunos analistas a decepcionarse respecto a esta música.

Frente a estas posiciones, hay otras que reivindican y defienden al rap. Pécqueux identifica formas *populistas* que intentan darle al rap una legitimidad científica al "poner en valor a un objeto no reconocido, por su inscripción en una trama más general o más noble" (2007, p. 32, la traducción es mía). Así, muestra a autores de diversas disciplinas que caracterizan al rap en tanto una estética posmoderna ejemplar (para filósofos del arte); una base musical sorprendente (para musicólogos); la inventiva *verlan* (forma de argot francés) (para sociolingüistas); la expresión cultural de los barrios desfavorecidos (para sociólogos); o una ligazón con el trance o los *griots* (para antropólogos). Por su lado, Rose recopila una serie de interpretaciones que defienden al rap señalando que esta música no es responsable del sexismo y la violencia; que con el rap se expresa la autenticidad de las vivencias de los sectores populares [el *keepit real*]; y otras que afirman que los raperos no tienen por qué ser *role-models*.

Luego, en los mismos trabajos que se posicionan polarmente se puede entrever una oscilación argumental compensatoria al reconocer algo de la exégesis contraria. Así, quienes salvaguardan al rap, en cierto momento, pueden señalar algunas de sus "fallas", por ejemplo, sus limitaciones respecto a su alcance político para efectuar cambios sociales sistémicos. En su defecto, quienes lo acusan dan espacio para destacar ciertas cualidades, como su originalidad estético-narrativa y su capacidad de hablar desde dentro de lo que sucede en los barrios desfavorecidos.

Una variante de estas polaridades remite a la problemática de la apropiación e imitación en el rap. Derivado de su expansión por el mundo, considerando que se inicia en Estados Unidos, Rainer Quitzow (2005) en un artículo pregunta: ¿hasta qué punto el rap es una manifestación de *imperialismo cultural*?[91]. En estudios latinoamericanos sobre el rap se suele hacer referencia a una reivindicación estética y política "a partir del uso de elementos proporcionados por la industria cultural y el mercado" (Ventura, 2009). Frente a esta visión hasta cierto punto unilateral, Quitzow, en un estudio sobre el rap de Santiago de Chile, observa cómo "la internacionalización del hip hop establece una paradójica relación con la cultura capitalista del consumo y la naturaleza contradictoria de su cultura urbana, localizada e internacional" (Quitzow, 2005, p. 4). Más allá del pesimismo, el hip hop de Santiago genera interpretaciones distintas: "unas que aceptaban el imperialismo y copiaban fielmente las imágenes exportadas", y otras que "han utilizado el hip hop de manera propia para desafiar el sistema y afirmar su identidad" (2005, p. 12).

Arlene Tickner, sin menospreciar la capacidad de las apropiaciones locales, llama a reconocer que:

> [...] aun cuando South Bronx o Compton sean guetos de las ciudades de Nueva York y Los Ángeles, la cultura hip hop allí producida incide de forma asimétrica en las prácticas musicales de nodos satelitales ubicados al sur del sistema, al difundirse a través de los circuitos globales del capitalismo, sobre los cuales EE.UU. ejercen un mayor control (Tickner, 2006, p. 100).

En este tema se podría intentar ir más allá de otro par de "-ismos". Por un lado, un cierto *apropiacionismo* que destacaría la capacidad de los raperos por hacer suyo el rap, sin considerar la influencia asimétrica que ejercen las industrias culturales más consolidadas, como la de Estados Unidos. Por otro, un *imitacionismo*, más presente en las críticas no académicas hacia el rap, que pueden caracterizarlo como una copia a lo estadounidense, un producto degradado de lo "yankee".

90 Para Grignon y Passeron (1991) el *miserabilismo* sería "el olvido de todo lo que escapa al orden simbólico"(p. 58) posicionando a las prácticas populares degradadas ante una interacción desigual entre clases. El populismo sería el olvido de la dominación combinado con la intención de rehabilitación..." (pag. 10), exagerando la autonomía y excelencia de las clases populares (p. 41).

91 Tony Mitchell (2001), en un estudio sobre distintas versiones del rap fuera de Estados Unidos, se preguntaba: ¿Hasta qué punto en el rap se desarrollan fenómenos de imitación o adaptación al modelo estadounidense?

En tercer lugar, siguiendo la oposición entre esteticismo y sociologismo de Hennion (2002), Boix (2015) observa estas tendencias en la bibliografía francesa, la cual "contiene a la vez que amplía los alcances de la oposición entre abordajes populistas y los miserabilistas" (2015, p. 228). El esteticismo es la tendencia analítica preocupada por estudiar el sentido inmanente de las obras fuera de lo social, que habitualmente lleva a establecer un juicio estético (positivo o negativo) de las mismas. Así, hay una propensión a evaluar las obras según patrones que el investigador suele atribuir al rap. Un caso de esto, es la propuesta del filósofo estadounidense Richard Shusterman (2002) quien rechaza las razones que intentan desacreditar al rap (no se canta, sólo se dice o recitan como canto llano; no suelen usarse músicos en directo ni música original; se compone mediante samples de discos ya hechos y a menudo conocidos; las letras parecen rudas y simples, la dicción subestándar, el ritmo estridente, repetitivo y frecuentemente lascivo) para efectuar una defensa de su legitimidad estética.

Por otro lado, el sociologismo acentúa factores sociales y determinismos externos a la música, caracterizándola como una representación o reflejo de ciertas agrupaciones o procesos de distinción. Así, hay un conjunto de estudios que asociarían directamente al rap a ciertos grupos subalternos, ya sea jóvenes, clases populares, habitantes barrios populares (asociados a la banlieue francesa o el *guetto* norteamericano), migrantes, etcétera (Hammou, 2012; Pécqueux, 2007). Esto llevaría a diluir los "objetos del arte en los contornos de un grupo, pues, contra su consideración de experiencia plena, sería una construcción social que el actor ignora, vinculado a cuestiones como la distinción, identidad o lucha de clases" (Boix, 2015, p. 229). Como mencioné arriba, en América Latina he observado pocos trabajos preocupados por el análisis de los elementos estéticos del rap frente a la abundancia de interpretaciones *sociologistas*.

Desde la perspectiva de un rap en acción, frente al maniqueísmo de las polaridades interpretativas, hay que evitar decidir de antemano qué elementos o agrupaciones serían más o menos autónomos o heterónomos, señalar rápidamente si son contestatarios/seguidores de la cultura *mainstream* y/o estadounidense, defender o acusar sus estéticas y asociarlos a un grupo social cerrando sus interacciones con otros. Por su lado, siguiendo a Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1991), más que efectuar oscilaciones compensatorias, se trata de dar cuenta de articulaciones singulares. Esto quiere decir que los polos recién mencionados pueden estar presentes y en acto de forma alternada y ambivalente (como las cuestiones relativas al poder o la estética), a la vez que pueden establecerse en combinaciones específicas y variables a lo largo de un recorrido práctico. Dicho de otra forma, dado que el rap en acción se observa en un despliegue de mediaciones heterogéneas, la interpretación del fenómeno tiene que explicitar una complejidad que no es definible *a priori* por el analista.

Reflexiones finales: las aperturas del rap en acción

La propuesta del rap en acción intenta distinguirse del resistencialismo. Esta diferencia puede concebirse en términos metodológicos. Un primer paso es comprender alternancias y ambivalencias específicas, distinguiendo instancias y pudiendo realizar dobles lecturas. Otro paso es evitar esa serie de "-ismos", asumiendo y explorando las complejidades sin intentar purificarlas en acciones concretas. Desde tal perspectiva se abre el horizonte de mediaciones involucradas en la producción rapera, propio de un relacionalismo ampliado. De modo que, junto con la preocupación por las variaciones situacionales e históricas de un procesualismo y la atención a la productividad estética, pueden aparecer una serie de aperturas para mirar al rap, de las que destaco tres.

Una primera apertura refiere al poder. Las "grandes asimetrías" (cómo clase, raza, género) no tienen que desaparecer del análisis, pero en casos particulares no se reduciría anticipadamente la explicación a ellas. Existen otras diferencias, una gran cantidad de mediaciones y modos específicos en que las "grandes asimetrías" operan. Por ello sería importante poner en pausa la caracterización del rap como "resistente" o "dominado". El rap puede ser analizado en lo que produce, en acto y desde allí realizar evaluaciones sobre las múltiples determinaciones que permiten hacer o dejar de hacer. Luego, hay que aceptar plenamente esa serie de mezclas y enredos que generan tensiones y articulaciones productivas.

En el rap puede convivir, derivado de su plasticidad, la crítica a las condiciones sociales o raciales y la explotación con la fascinación por consumos transnacionales, como la ropa deportiva, las zapatillas de marca o los *smartphones*. Con ello se pueden observar fenómenos como la de una suerte de "elegancia de calle" novedosa, de jóvenes con vestimentas, tatuajes y cortes de pelo preciosistas, conectados tanto al barrio como a internet. No obstante, esto no significa que sean solo dominados y que no existan apropiaciones productivas. Tampoco significa que, en su defecto, al realizar críticas o distanciarse de algunas formas dominantes, el rap sea total e inmediatamente una contracultura. Esta música posee elementos más o menos comunes –como los esbozados en la definición inicial provisoria-, pero que son usados de distintas formas. A la vez existen tensiones y visiones diversas, confrontaciones y tendencias estéticas. Por esto se debe precisar y ser muy cauto a la hora de usar la noción de resistencia. En fin, si ciertos fenómenos asociados al rap se oponen –de forma directa u oblicua a jerarquías o ideologías dominantes- esto tiene una densidad particular que debe reconocerse.

Una segunda apertura refiere a problematizar e historizar la relación entre las categorías, los procesos de etiquetaje y los fenómenos, por ejemplo la denominación misma de "rap",

"boom-bap" o "trap", y las prácticas y las representaciones asociadas. Hay diferencias entre situaciones, hay influencias, cruces de trayectorias y la emergencia de variaciones que superan el *apropiacionismo* y el *imitacionismo*. De este modo, las categorías y denominaciones pueden entenderse en su vínculo social y estético concreto, por ejemplo al preguntarse el proceso que determina que en Estados Unidos el trap sea un subconjunto del rap, frente a lo que sucede en otros países donde parece existir una mayor diferencia como en Chile (Molina, 2021) o España (Castro, 2019). Hay que aclarar que no se trata de pensar en significaciones volátiles (donde el rap puede ser cualquier cosa), sino más bien, en entender una articulación que estabiliza históricamente y localmente los significados y las prácticas.

Una tercera apertura, puede referir a la observación del papel de las tecnologías y otros objetos, especialmente considerando las transformaciones de la digitalización y su estrecha relación con las formas de hacer rap. Diversos autores han mostrado los cambios en los modos de consumir, distribuir, difundir, componer o grabar música producidos por la democratización de las tecnologías digitales. Cuestión que liga tanto a transformaciones en las industrias musicales (como los desajustes y reajustes que vivieron los sellos discográficos o la aparición de las plataformas de *streaming*) como a las prácticas autogestivas y las nuevas posibilidades para la creación musical y laboral de quienes intentan "vivir de la música".

La historia del rap está en directa relación a instrumentos como los samplers y cajas de ritmos, pero desde mediados de la década de 1990 y especialmente desde los 2000, se asocia a las computadoras y softwares. Esto posee características sonoras y compositivas, habilita ciertos modos de tocar en vivo, organizar eventos y formar agrupaciones musicales. Así, fenómenos como los *home-studios* y las posibilidades de presentación pública con formatos reducidos (un MC y un DJ, por ejemplo) ayudan a multiplicar los polos de producción musical y los eventos, bajando costos y diversificando públicos. Con ello se observan modos novedosos de elaborar carreras laborales y estéticas como se observan en el caso argentino (Muñoz, 2020) o el rap francés (Jouvenet, 2007).

Referencias bibliográficas

Almeida, A. M. F., & Moreno, R. C. (2009). O engajamento político dos jovens no movimento hip hop. *Revista Brasileira de Educação*, 4(40). http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v14n40/v14n40a11

Armenta, F. A. (2018). De la patrimonialización del hip-hop al ascenso del rap indígena en Brasil: encuentros entre lo masivo y lo vernáculo. *El Oído Pensante*, 6(2). http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/12783

Baker, G. (2005). ¡hip hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba. *Ethnomusicology*, 48(3), 1. https://doi.org/10.2307/852510

Baker, G. (2006). "La Habana que no conoces": Cuban rap and the social construction of urban space. *Ethnomusicology Forum*, 15(2), 215–246. https://doi.org/10.1080/17411910600915380

Barthe, Y., De Blic, D., Lagneau, É., Lemieux, C., Linhardt, D., de Bellaing, C. M., Rémy, C., & Trom, D. (2017). Sociología pragmática: manual de uso. P*apeles de Trabajo*, 11(19), 261–302.

Bastos, P. N. (2008). Faces do espelho: Processos de construção de sentidos sobre o Movimento hip hop do ABC Paulista. *Passagens*, 5(1), 133–152. http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/1353

Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo XXI.

Blázquez, G. (2009). *Músicos, mujeres y algo para tomar. El mundo de los cuartetos de Córdoba*. Ediciones Recovecos.

Boix, O. (2015). Entre el esteticismo y el sociologismo : un debate bibliográfico sobre el rap. *Apuntes de Investigación* del CECYP, 25, 219–232.

Boix, O., Gallo, G., Irisarri, V., & Semán, P. (2018). Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música. *El oído pensante*, 6(2), 77–99.

Borioli, G. (2010). *Escombros [de sentido]. Raperos codobeses: identidad, cultura*. Alción Editora.

Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila tango. Una etnografía de las milongas porteñas.* Siglo XXI.

Castiblanco, G. (2005). Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser jóven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. *Tabula Rasa*, 3, 253–270.

Castro, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Errata Naturae.

Chang, J. (2014). *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*. Caja Negra.

Cooper, M. (2004). *hip hop Files. Photographs 1979-1984*. From here to fame.

Cuenca, J. (2008). Identidades sociales en jóvenes de sectores populares aproximaciones a un grupo de raperos. *Culturales*, IV(7), 7–42.

De Nora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

De Nora, T. (2012). La música en acción: constitución del género en la escena concertístico de Viena, 1790-1810. En C. Benzecry (Ed.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Universidad Nacional de Quilmes.

De Nora, T. (2016). *Music-in-Action. Selected Essays in Sonic Ecology*. Routledge.

Dennis, C. (2014). Introduction: Locating Hip-Hop's Place withing Latin American Cultural Studies. *Alter/nativas*, *2*.

Dyson, M. E. (2004). The culture of hip hop. En M. A. Forman, Murray; Neal (Ed.), *That s the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge.

Faulkner, R., & Becker, H. (2011). *El Jazz en acción: La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Siglo XXI.

Gallo, G., & Semán, P. (2016). Capítulo 1. Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En G. Gallo & P. Semán (Eds.), *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporaneos* (pp. 15–70). Gorla.

Garcés, Á. (2011a). Culturas juveniles en tono de mujer. hip hop en Medellín (Colombia). *Revista de Estudios Sociales No.35*, *39*, 42–54. https://doi.org/10.7440/res39.2011.04

Garcés, Á. (2011b). Juventud y comunicación Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín. *Signo y Pensamiento, XXX*(58), 108–128.

Grignon, C., & Passeron, J. (1991). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Nueva Visión.

Haddad, M. del R. (2018). El "rap originario" como práctica cultural entre jóvenes y niños Qom. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 27*(1).

Hammou, K. (2012). *Une Historie de Rap en France*. La Découverte.

Hebdige, D. (2004). Rap and hip-hop: The New York Connection. En M. A. Forman, Murray; Neal (Ed.), *That s the Joint!. The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge.

Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Paidos.

Jouvenet, M. (2006). *Rap, Techno, Électro. Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Maison Sciences de l'homme.

Jouvenet, M. (2007). La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques. *Sociologie du Travail*, *49*(2), 145–161. https://doi.org/10.1016/j.soctra.2007.03.005

KRS-ONE. (2009). *The gospel of hip-hop: the first instrument*. Power House Books.

Kunin, J. (2009). Apuntes sobre el rap político boliviano. *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas*, *2*(1).

Laranjeira, D. H. P., Iriart, M. F., & Luedy, E. (2018). Arte como política de resistência: dispositivos cartográficos na apreensão de práticas culturais juvenis em uma cidade do Nordeste do Brasil. *Etnografica*, *22*(2), 427–452. https://doi.org/10.4000/etnografica.5614

Latour, B. (1992). *Ciencia En Accion. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Labor.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo Social: Una teoría del actor-red*. Manantial.

Martin-Cabrera, L. (2016). Escribo Rap con R de Revolución: Hip-hop y subjetividades populares en el Chile Actual (2006-2013). *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, *14*(1), 5–36.

Matias-Rodrigues, M. N., & de Araújo-Menezes, J. (2014). Jovens mulheres: reflexões sobre juventude e gênero a partir do Movimento hip hop. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, *12*(2), 703–715.

Mendonça, V. M. de. (2002). Adolescentes como autores de si próprios: educação, cotidiano e hip hop. *Cadernos CEDES*, *22*(57), 63–75. http://www.scielo.br/pdf/%0D/ccedes/v22n57/12003.pdf

Mendonça Junior, F. C. G., & Nobre, I. de M. (2015). Rap: uma representação pós-colonial e contra-hegemônica no cenário cultural. *Revista Internacional de Folkcomunicação, 13*, 25–40.

Mitchell, T. (2001). Introduction: Another Root, Hip-Hop Outside the USA. En *Global Noise: Rap and hip hop Outside the USA* (pp. 1–36). Wesleyan University Press.

Mizrahi, M. (2014). *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. 7 Letras.

Molina, I. (2021). *Historia del trap en Chile: (Edición aumentada)*. Alquimia.

Muñoz, S. (2020). "Hacer lo que se tiene que hacer": Carreras artísticas y la articulación individuo/colectivo en el rap de Buenos Aires. *Revista Antropolgías del Sur*, *7*(13), 133–152.

Nascimento, A. M. do. (2014). O potencial contra-hegemônico do rap indígena na América Latina sob a perspectiva decolonial. *Polifonia*, *21*(29).

Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures.* Routledge. https://doi.org/doi:10.4324/9780203169469

Oliveira, E. (2014). O Global-local na cultura de rua. Revista *Movimentacao*, *1*(1), 32–42.

Pardue, D. (2008). Ideologies of Marginality in Brazilian hip hop. En *Ideologies of Marginality in Brazilian hip hop*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230613409

Pécqueux, A. (2007). *Voix du Rap. Essai de sociologie de l action musicale.* L'Harmattan.

Pinho, O. de A. (2001). "voz ativa": rap - notas para leitura de um discurso contra-hegemónico. *Sociedade e cultura*, *4*(2), 67–92.

Poch, P. (2011). *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento hip hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Quinto Elemento.

Quitzow, R. (2005). Lejos de NYC: El hip hop en Chile. *Bifurcaciones*, *02*(1).

Ramírez, M. del P. (2014). Itinerarios líricos de la inclusión: el hip-hop y el rap en Colombia. *Alter/nativas*, *2*.

Rekedal, J. (2014). El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, *16*.

Rivière, M. (2013). *Centro del Margen: Crónica de un día en El Triangulo Estudio (Buenos Aires, Argentina)*. EMETRECE PRODUCTIONS. https://emetreceproductions.wordpress.com/2013/09/13/centro-del-margen-cronica-de-un-dia-en-el-triangulo-estudio-buenos-aires-argentina/

Rose, T. (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporany America*. Wesleyan University Press.

Rose, T. (2008). *The hip hop Wars: What We Talk about when We Talk about hip hop, and why it Matters*. Basic Books.

Saunders, T. L. (2015). *Cuban underground hip hop : black thoughts, black revolution, black modernity.* University of Texas Press.

Schloss, J. (2004). *Making Beats. The art of sampled-based hip-hop.* Wesleyan University Press.

Semán, P. (2015). Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia. *Apuntes de Investigación del CECYP*, *25*, 119–146.

Semán, P. (2016). Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia. *Estudios Sociológicos*, *XXXIV*(100).

Shusterman, R. (2002). El arte del rap. En R. Shusterman (Ed.), *Estética Pragmatista*. Idea.

Silva, L. S. Da. (2006). O rap - Um movimento cultural global? *Sociedade e Cultura*, *9*.

Stoppa, E. A., & Carvalho, M. N. (2009). Hip-hop, "lazer" y ciudadanía en la periferia de la ciudad. POLIS, *Revista Latinoamericana*, *8*.

Tickner, A. (2006). El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural. *Temas*, *48*, 97–108.

Vélez Quintero, A. (2009). Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: más allá de la experiencia mediática. *Revista Latinoamericana de Ciencias y Niñez*, *7*(1), 289–320. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2981959.pdf

Ventura, T. (2009). Hip-hop e graffiti : uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Análise Social*, *XLIV*(192), 605–634. https://doi.org/10.4013/csu.2012.48.3.08

Zarzuri, R., & Ganter, R. (2002). *Culturas juveniles, narrativas minoritarias y estéticas del descontento.* Ediciones UCSH.

Sobre lxs autorxs

Constanza Abeille

Doctora en Teoría de la Literatura (UAB), Máster en Literatura Comparada y Estudios Culturales (UAB) y Profesora y Licenciada en Letras egresada de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente trabaja como docente en la Universidad Nacional de Rafaela, en la Universidad Nacional de Rosario, en la Universidad Católica de Santiago del Estero y en la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales. Se dedica a la investigación en el área de los estudios culturales sobre escenas musicales y medios sonoros. Produce podcasts para radios desde el año 2012 y actualmente colabora con Martín Parodi en TDK90s. Participa de la Red de Estudios Interdisciplinarios de Rap y Hip Hop, es música y gestora cultural.

Martín Biaggini

Profesor en Historia (ISSJ), Licenciado en Artes Combinadas (UNLA), Magister en Educación y Medios (UNSaM), Doctorando en Ciencias Sociales (FLACSO). Coordina el Área de Estética en el Programa de Estudios de la Cultura (UNAJ), es coordinador general de las Jornadas Internacionales de Arte, Cultura y Política (PEC) que se realizan anualmente desde el 2015, es co-coordinador del Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos y coordina la Cátedra de Estudios de la Cultura Popular Diego A. Maradona (USI) desde el año 2020.

Laura Dos Santos

Formada en artes visuales y diseño gráfico (Escuela de Artes Visuales "Antonio Berni" de Gral. San Martín), continuó sus estudios como Licenciada en Artes y Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UNSAM). Miembro del Instituto para la Inclusión y el Desarrollo Humano (INCLUIR). Actualmente se desempeña como profesora adjunta de la Licenciatura en Artes (EH-UNSAM) y coordina diferentes equipos de investigación autogestivos en torno a pedagogías expandidas y colaborativas. Participa en diferentes proyectos y redes temáticas afines al arte, la educación y la creatividad urbana. Su área de investigación es el arte en la calle (Creatividad Urbana), especialmente "Street Art" y graffiti contemporáneo, desde perspectivas interdisciplinarias.

Sebastián Muñoz Tapia

Sociólogo de la Universidad de Chile, Doctor en Antropología Social Universidad Nacional San Martín y músico. Es coordinador del proyecto rap y tecnologías (@rapytecnologias, www.rapytecnologias.com), el cual indaga la relación de esta música con los cambios tecnológicos en nuestro país, especialmente relativos a la digitalización (Fondo de la Música Folio N° 632529). Actualmente realiza un posdoctorado en el Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado (ANID Proyecto N° 3220141), donde hace una investigación sobre la música urbana. Participa en el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras, en la Red de Estudios Latinoamericanos de Hip Hop (PEJ-CLACSO), el Grupo de Acción en Público (Instituto Gino Germani) y el Grupo de Estudio de Musicología de la Producción Fonográfica (Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega). Además, realizó el documental Buenos Aires Rap (2014), tiene publicados diversos artículos académicos y ha colaborado como DJ variados grupos musicales de hip hop en Chile y Argentina.

Jesús Peñaloza

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de La Plata y maestrando en Teoría del Arte y Estética en la misma institución. Es profesor de Historia de las Artes Visuales I y Didáctica de las Artes Visuales II. Desde el 2001 hasta la actualidad se dedica a pintar graffiti y ha expuesto en diversos concursos y muestras colectivas. En el año 2017 presentó una primera muestra individual en La Casa de la Cultura de Ramos Mejía.

María Cecilia Picech

Antropóloga, gestora cultural y rapera argentina. Ha realizado su tesis de maestría en Ecuador (2016), sobre el HH como elemento organizativo de las juventudes en Quito, y se encuentra realizando sus estudios de doctorado sobre la misma temática en la ciudad de Rosario. Participa de la red de estudios de HH y ha dado talleres de rap en Rosario y Quito. Como cantante, formó parte del dúo femenino de reggae, dancehall y hip hop Mati&Sista (2008-2016), luego en Ecuador cantó con Venus Mc, con quien participaron de 100 Woman de la BBC (2016) con el tema "Nuestro Desafío", que relata la problemática de género de las mujeres latinoamericanas. Actualmente forma parte de la Concha Gorda Crew, un colectivo de mujeres e identidades feminizadas de la ciudad de Rosario (Argentina).

Mariana Torres Luyo

Licenciada en Diseño de la Comunicación Visual por FADU - UNL y docente de la misma en las asignaturas "Taller de Diseño IV", "Introducción a la comunicación", "Comunicación 1", "Comunicación 2" y "Comunicación 3". Se desempeña como docente en UNRaf, en la Licenciatura en Medios Audiovisuales y Digitales, en la asignatura "Lenguajes y Narrativas visuales". Durante más de 8 años trabajó en la Dirección de Comunicación de Santa Fe, desarrollando proyectos de identidad, campañas gráficas y materiales editoriales, sesiones fotográficas para campañas de difusión y reportajes gráficos de eventos. Co-fundó ChekaStudio, donde actualmente trabaja para el sector público y privado. Se especializa en el desarrollo de proyectos editoriales y producciones fotográficas publicitarias. Ha realizado numerosos cursos de fotografía en Santa Fe, Buenos Aires, y Barcelona; y se ha desempeñado como docente en espacios de arte, llevando adelante talleres y seminarios. Desde hace más de 11 años expone sus fotografías en galerías de arte y museos de diferentes ciudades de la zona.

Natalia Tosello

Investigadora en el Programa de Estudios de la Cultura (PEC) de la Universidad Nacional Arturo Jauretche e integrante de la Red de Estudios Interdisciplinarios de Rap y Hip Hop. Es Lic. y Prof. en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario y Mg. en Ciencias Sociales y Humanidades con Mención en Comunicación por la Universidad Nacional de Quilmes. Se desarrolla profesionalmente, desde 2016, en el Museo del Fin del Mundo, entidad dependiente del Gobierno de Tierra del Fuego AIAS.